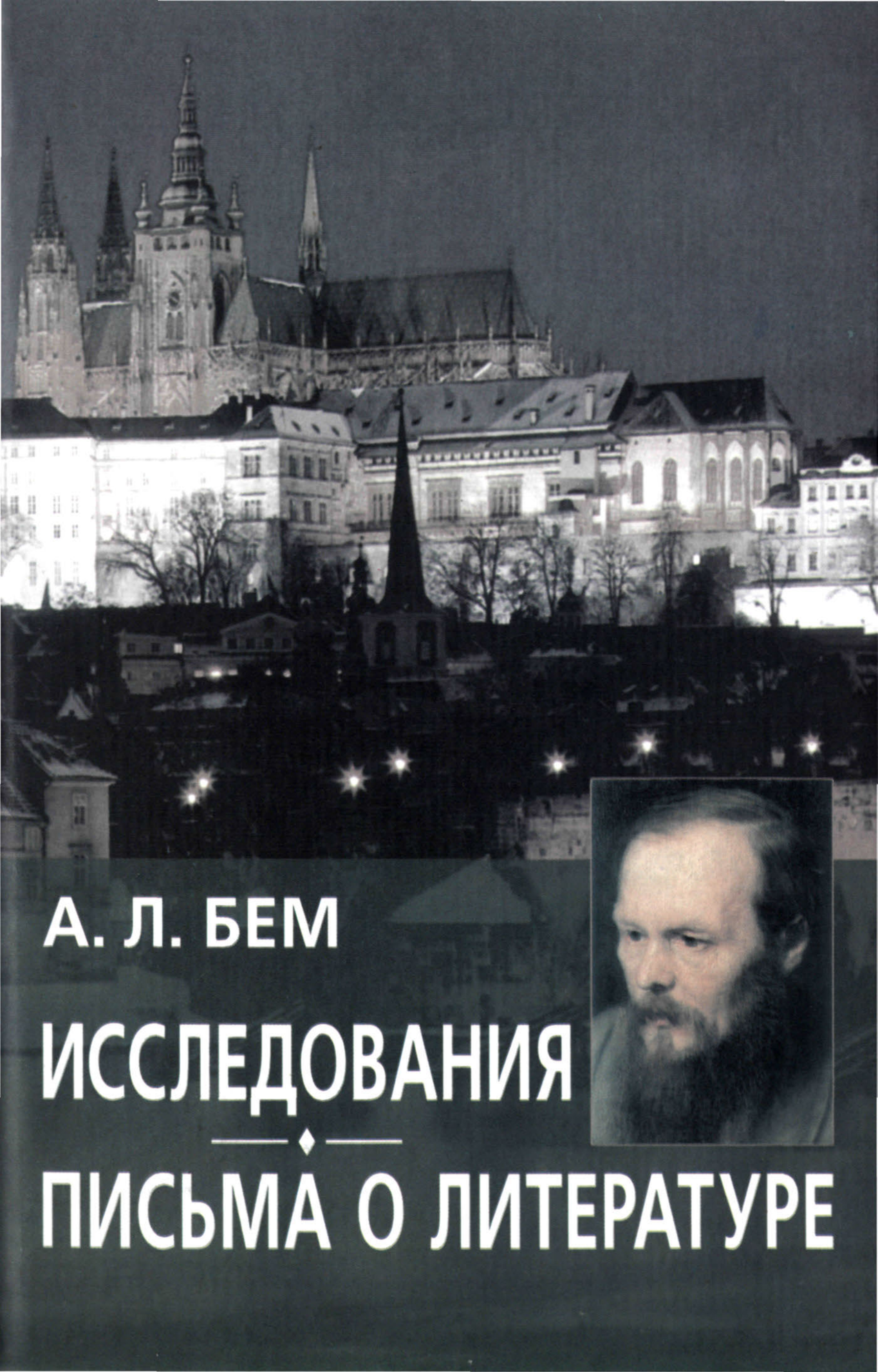
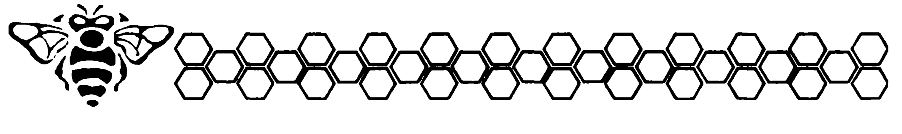


А. Л. БЕМ

ИССЛЕДОВАНИЯ

ПИСЬМА О ЛИТЕРАТУРЕ

Studia philologica





А. Л. БЕМ

ИССЛЕДОВАНИЯ

ПИСЬМА О ЛИТЕРАТУРЕ



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
Москва
2001

ББК 83.3(2Рос=Рус)
Б 45

Бем А. Л.

Б 45 Исследования. Письма о литературе / Сост. С. Г. Бочарова; Предисл. и коммент. С. Г. Бочарова и И. З. Сурат. — М.: Языки славянской культуры, 2001. — 448 с. — (Studia philologica).

ISBN 5-7859-0197-8

Настоящее издание — первая книга работ замечательного филолога русской эмиграции, выходящая в России. Два раздела книги — «Исследования» и «Письма о литературе» — отвечают двум направлениям изобильной литературной деятельности автора в Праге, где он работал, в 1920-е и особенно в 30-е годы: это исследования поэтики Достоевского и Пушкина (в том числе цикл «психоаналитических этюдов» о творчестве Достоевского), а также «Фауста» Гёте в русской рецепции, и живая критика текущей литературы как в эмиграции, так и в советской России, с которой он регулярно выступал в периодических изданиях русской эмиграции.

ББК 83.3(2Рос=Рус)

Идея издания принадлежит Е. И. Стафьевой и С. Ю. Хурумову

ISBN 5-7859-0197-8

Оглавление

Альфред Людвигович Бем

Что надо сказать об этой книге прежде всего? Наверное, то, что это *первое книжное издание работ замечательного русского филолога в России*, его первая книга, выходящая в его отечестве[1]. В 1920-е и особенно в 30-е годы Альфред Бем издавал свои книги в своем втором отечестве — в Чехословакии, на родине же, после его отъезда в эмиграцию в конце 1919, в печать в советское время он пробился только однажды — перепечаткой статьи «Сумерки героя» в провинциальных «Ученых записках» (в Горьком в 1972 г., с предисловием С. В. Белова). Уже в перестройку авторы настоящего предисловия предприняли републикацию нескольких работ А. Бема в «Вопросах литературы» (1991, №6). В Праге о филологе помнили лучше: в 1972 г. там вышел изданный Славянской библиотекой том, целиком наполненный статьями Бема о Достоевском, однако и в нем ни на обложке, ни на титуле не было имени автора; это странная книга, оставляющая впечатление полукустарного-полуподпольного издания, набранная ротапринтным способом и озаглавленная: O Dostojevském: Sborník stati a materiálů. Praha, 1972. Чьих статей, каких материалов? Чтобы узнать это, надо раскрыть книгу, составители которой сумели под этим прикрытием осуществить публикацию ряда важнейших статей А. Л. Бема в последней авторской редакции, подготовленной им в конце 30-х гг. для IV сборника в бемовской серии «О Достоевском», не вышедшего из-за не-

---

[1] Если не считать ранней брошюры библиографического характера: А. Л. Бем. К истории изучения Толстого. Пг.: Русское библиологическое общество, 1916. 64 с.

мецкой оккупации Чехословакии и начала мировой войны. По этой книге в грубой красной обложке, проникшей тогда и к нам, и знакомились у нас с ее автором, и лишь немногие знали Бема по собственно авторским первоисточникам — трем пражским сборникам «О Достоевском» 1929, 1933 и 1936 гг. и книге «Достоевский. Психоаналитические этюды», 1938.

Прага и сегодня опережает Москву в деле возвращения нам наследия А. Л. Бема: «Письма о литературе», собрание его критических статей, публиковавшихся в эмигрантских газетах, Praha, 1996 (издание подготовили Милуша Бубеникова, Ленка Вахаловска, Любовь Белошевская, Милуше Задражилова); библиография работ Бема, 1995 (Бубеникова и Вахаловска). Библиографию его работ о Достоевском включает каталог бемовской выставки, состоявшейся в ноябре 1998 г. в петербургском музее Достоевского — совместная работа чешско-российская (М. Бубеникова, Б. Тихомиров, Н. Шварц). И вместе с библиографией только сейчас начинают в обеих странах собирать и его биографию (нижеследующий краткий очерк основывается на материалах, собранных уже немалым количеством изыскателей как в отечественных, так и в чешских архивах).

Альфред Людвигович Бем родился в 1886 году (23 апреля) в Киеве в семье немецкого подданного. В краткой автобиографии, составленной им в 1923 году, читаем: «Высшее образование получил в Петербургском университете на Историко-филологическом факультете, словесное отделение которого окончил с дипломом 1-й степени. Оставлен при кафедре русской литературы по представлению проф. С. А. Венгерова»[2].

Тут прервем на минуту Бема, чтобы остановиться на значительном эпизоде, положившем начало его ученой биографии. В январе 1908 г. С. А. Венгеров объявил в Пе-

[2] ГА РФ, ф. 5773, оп. 2, ед. хр. 8, л. 1.

тербургском университете свой знаменитый семинарий: «Пушкин: история его жизни, творчества и текста». За восемь лет существования семинария в нем сформировалось целое поколение пушкинистов, и не только пушкинистов — филологов новой формации, и Бем был в их числе. Вместе с ним семинарий проходили такие будущие историки и теоретики литературы, как Ю. Н. Тынянов, А. С. Долинин, В. Л. Комарович. На собраниях семинария 11 и 18 февраля 1910 г. Бем прочитал свой реферат «К вопросу о влиянии Шатобриана на Пушкина», который руководитель семинария счел достойным публикации в академическом издании «Пушкин и его современники» (вып. XV, СПб., 1911), а затем им же открыл первый выпуск сборника «Пушкинист» (СПб., 1914), отражавшего работу семинария. Это была первая печатная работа Альфреда Бема, начиная с которой определилась преимущественная область его интересов в литературоведении — межнациональные литературные связи (Пушкин и Гёте, Пушкин и Мюссе, Тютчев и немецкая литература, Тургенев и Гёте, Достоевский и Гюго, «Фауст» в русской литературе) и генетические связи внутри русской литературы (Достоевский в связях с Грибоедовым, Пушкиным, Гоголем). Дал он и методологическое обоснование таких исследований — в статье «К уяснению понятия историко-литературного влияния. По поводу статьи А. С. Полякова „Пушкин и Пнин“» («Пушкин и его современники», вып. XXIII—XXIV, Пг., 1916). Другая его теоретическая статья тех лет, достойная быть отмеченной, также относилась, как она и называлась — «К уяснению историко-литературных понятий»,— и рассматривала понятия сюжета и мотива на фоне исторической поэтики А. Н. Веселовского («Известия Отделения русского языка и словесности Российской Академии наук 1918 г.», т. 23, кн. 1).

О послеуниверситетской своей деятельности Бем рассказывал в той же автобиографии: «С 1910 г. работал в Рукописном отделении Российской Академии Наук под руко-

водством Всев. И. Срезневского, где позже занял выборную должность Ученого хранителя рукописей ⟨...⟩ Состоял членом Общества Толстовского музея в Петрограде, Историко-Литературного общества им. Пушкина в Петрограде, Историко-Литературного общества при Университете св. Владимира, Русского Библиологического общества в Петрограде. Редактировал „Ежегодник Общества Толстовского музея" (совместно с Вс. И. Срезневским), сборник „Толстой. Жизнь и творчество" (совместно с Вс. И. Срезневским), „Обозрение трудов по славяноведению" (совместно с проф. В. Н. Бенешевичем), состоял членом ред. коллегии „Русского исторического журнала", издаваемого Российской Академией Наук». Уже один этот деловой перечень обнаруживает характер научной личности А. Л. Бема, проявившийся позже и в эмиграции: он в науке был лицом общественным, любил коллективную работу, брал на себя организацию научных исследований.

О своем «„толстовском" периоде жизни» Бем потом вспоминал с любовью, в 1935 г. в статье «После Толстого» (см. в наст. издании). Он готовит сборники «Толстой. Памятники творчества и жизни», составляет ежегодные толстовские библиографии[3]; от работы библиографической переходит к изучению рукописей Толстого в рукописном отделении библиотеки Академии наук. Эта архивная текстологическая работа стала залогом будущего 90-томного академического собрания Толстого, при зарождении плана которого Бем присутствовал, но в нем самом уже потом не мог участвовать. Во всех толстовских делах им руководил Всеволод Измаилович Срезневский, сын известного в XIX веке филолога-слависта академика И. И. Срезневского, заведующий рукописным отделением академической библиоте-

---

[3] «Библиографический указатель творений Л. Н. Толстого» с указанием на обложке составителя А. Л. Бема, с дополнениями В. И. Срезневского, вышел уже и в советское время: Л.: Изд-во АН СССР, 1926.

ки. Отношения с В. И. Срезневским стали в жизни А. Л. Бема особыми и единственными; это была крепкая душевная привязанность, не ослабевшая и после расставания. В 1935 г., справляясь о здоровье Срезневского у Наталии Алексеевны Вукотич, также в прошлом сотрудницы рукописного отделения, он пишет ей из Праги: «Его верой в мои силы и в мои возможности я, в сущности, жил и работал», и дальше: «Дорожу его добрым ко мне чувством больше, чем многим и многим дорогим мне»[4]. В. И. Срезневский и А. А. Шахматов (столь же чтимый, но лично менее близкий) олицетворяли для него ту любимую академическую среду, по которой Бем тосковал в эмиграции и отсутствие которой так и не нашел чем восполнить. 4 февраля 1924 г. жена его будет уже из Чехословакии писать Н. А. Вукотич, что он «о своей прежней работе вспоминает как о недосягаемом идеале»[5]. Когда же в 1936 г. он узнал о смерти Срезневского, то записал в дневнике: «29-го июня скончался Всеволод Измайлович. Дорогой, бесконечно близкий! Последняя связь с Россией порвана»[6].

А. А. Шахматов дал такую характеристику А. Бему в феврале 1911 г. в письме другому академику, Е. Ф. Коршу: «Бем — мой ученик прямо выдающийся (сужу по его синтаксическим наблюдениям над Новгородской 1-й летописью)». Шахматов писал это в связи с событиями этого меся-

---

[4] РГАЛИ, ф. 436, оп. 1, ед. хр. 3097а, л. 1 об., 2 об.

[5] А. Н. Горяинов, М. А. Робинсон. Шесть писем А. Л. Бема и о А. Л. Беме // Славяноведение. 1998. №4. С. 100 (далее: А. Н. Горяинов, М. А. Робинсон).

[6] Литературный архив МНП в Праге (ф. А. Бема, к. 15). Цит. по ст.: Милуша Бубеникова. Возвращение мастера // Эмигрантский период жизни и творчества Альфреда Людвиговича Бема: Каталог выставки. СПб., 1999. С. 5 (далее: Каталог выставки). Здесь сообщается (С. 15), что переписка А. Л. Бема и В. И. Срезневского, хранящаяся в архивах Москвы и Праги, подготовлена к совместному изданию.

ца в Петербургском университете, когда в период так называемого «режима Кассо» Бем в числе других за участие в студенческих волнениях был исключен из университета и выслан в Киев[7]. Весной 1912 г. он, однако, сдал университетские государственные экзамены.

Виды научной деятельности были разнообразны, в том числе — домашние кружки; Бем состоял не в одном из них, с разным составом участников. Известно о его участии в кружке по литературным вопросам, собиравшемся на квартирах по понедельникам, с А. С. Долининым, Е. П. Казанович, В. Н. Княжниным[8]; о других подобных кружках сообщает письмо В. В. Буша В. В. Гиппиусу от 26 февраля 1917, т. е. в дни февральской революции: «Кроме нашего кружка существует другой — А. Л. Бем, Эйхенбаум, Краснов и др. Этот кружок ставит себе целью разработку теоретических вопросов литературы»[9].

Судьбу Бема, научную и личную, резко изменил 1917 год. Февральскую революцию он встретил «радостно, бодро и уверенно»[10]; но после октябрьских событий тон его переписки меняется. «Мы все живем как на вулкане, но забываем часто об этом: строим планы на будущее, начинаем работы, мечтаем о создании „Дома Мира“, но все это так далеко от действительности, суровой, напоенной кровью действительности. Хотел на неделю-другую поехать на родину, в Киев, повидать жену, свою девчурку, но, видно, не

---

[7] А. Н. Горяинов, М. А. Робинсон. С. 94—95.

[8] Там же. С. 96.

[9] ИРЛИ, ф. 47, оп. 3, № 10; сообщено М. Д. Эльзоном, которому приносим благодарность. По его сведениям, «наш кружок» — домашний кружок участников семинария Венгерова (первое заседание состоялось 17 января 1916), ставший Комиссией по описанию русских журналов первой четверти XIX в. Вениамин Александрович Краснов — также участник венгеровского семинария.

[10] А. Н. Горяинов, М. А. Робинсон. С. 96.

судьба. Да и не это так гнетет, как гнетет мысль, что будет *война* между югом и севером, что будут убивать, калечить друг друга свои же, братья по крови, что снова кровь без конца. Жуткое время, жуткие люди»,—писал он А. К. Чертковой 9 декабря 1917[11]. Начавшаяся разруха осложнила семейную ситуацию, возникла необходимость постоянных наездов в Киев, где оставалась его семья (жена и маленькая дочь), и ее нельзя было оставлять без поддержки; но главная трудность новой жизни была в невозможности полноценно работать, что всегда переживалось им тяжелее всего. В начавшейся «войне между югом и севером», которую он так рано предвидел, Бем в конце концов оказался на юге отрезан от севера. Он стал свидетелем гражданской войны, раздиравшей Киев; чешские биографы Бема ссылаются на его письма В. И. Срезневскому из Киева в Петроград первой половины 1918 г. с реакциями на происходившие в родном городе молниеносные перевороты и ужасы насилия[12]. В конце 1919 г. след его в Киеве теряется. В самом конце этого года при обстоятельствах, нам окончательно не известных, Бем покинул Россию, оставив в Киеве семью (жену и уже двух дочерей), воссоединившуюся с ним уже в Чехословакии в 1923 г. (письмо А. И. Бем Н. А. Вукотич из Збраслава под Прагой 4 февраля 1924[13]). А вскоре после исчезновения мужа из Киева А. И. Бем писала 16 августа 1920 В. И. Срезневскому—и это недавно опубликованное письмо проливает свет на обстоятельства его бегства: «Я и сама не знаю, что с А. Л., где он, жив ли. У меня есть лишь одно предположение. Знаю, что еще в ноябре, когда здесь были добровольцы, А. Л. по делам должен был уехать на юг. С тех пор я не имею о нем никаких сведений. Киев

---

[11] РГАЛИ, ф. 552, оп. 1, ед. хр. 3066, л. 13 об.

[12] Альфред Людвигович Бем. Письма о литературе. Praha, 1996. С. 16.

[13] А. Н. Горяинов, М. А. Робинсон. С. 100.

вскоре был занят сов. войсками, и мы, очевидно, оказались отрезанными. Я этой мыслью успокаиваю себя»[14].

Первым пунктом его эмигрантского пути был Белград, затем, с ноября 1920 г.,— Варшава; наконец, с января 1922 г., он в Праге, где и развернулась его изобильная деятельность и прошла лучшая часть его творческой жизни вплоть до гибели в 1945 году. Бем приехал сюда по приглашению чехословацкого правительства, получив, в рамках так называемой «русской акции», объявленной в начале 20-х годов президентом Т. Масариком и премьером К. Крамаржем в помощь русской эмиграции в самом широком ее составе, от высокой интеллигенции до врангелевских солдат-галлиполийцев и лемносцев,— получив стипендию Министерства иностранных дел и место преподавателя русского языка в Карловом университете.

Прага среди других эмигрантских центров имела свое отдельное выразительное лицо. Культурная и научная жизнь была здесь более организованной, чем, скажем, в Париже; русские эмигранты формировали бесчисленные союзы, комитеты, творческие объединения, кружки, создали русские институты и университеты, десятки печатных изданий. А. Л. Бем в эту жизнь включился сразу с неутомимой активностью, стал инициатором ряда культурных начинаний: состоял в Союзе русских писателей и журналистов, был секретарем Русского педагогического бюро, участвовал в подготовке и работе съездов деятелей русской зарубежной школы, в работе Русской академической группы в Чехословацкой республике, Чешско-русской Едноты (союза), был секретарем политической группы «Крестьянская Россия» и редактором одноименного журнала (по предположению его ученика в Праге Ростислава Плетнева, именно эта деятельность и статьи в журнале «против колхозов» были одним из главных мотивов ареста Бема советским Смер-

[14] Там же. С. 99.

шем в мае 1945[15]), работал в библиографической комиссии Комитета русской книги, был одним из организаторов «Збраславских пятниц» — открытого литературного салона, выступал с научными докладами и публичными лекциями — в том числе сделал четыре доклада на заседаниях знаменитого Пражского лингвистического кружка, колыбели чешского структурализма, в который он был принят в 1933 г. и в котором встречался с Я. Мукаржовским, Р. О. Якобсоном, Н. С. Трубецким, Р. Уэллеком, Э. Гуссерлем, П. Г. Богатыревым[16]. Много сил он отдавал педагогике: преподавал русский язык и русскую литературу в Карловом университете и Русском педагогическом институте, после перешел на историко-философское отделение Русского народного университета, занимался методологией преподавания в средней и младшей школе, детской психологией, регулярно печатался в журнале «Русская школа за рубежом». Преподавание, как видно, было столь естественным делом для Бема, что даже у себя дома он обучал русской литературе группу соседских детей.

И при этой общественной деятельности — серьезная и обширная филологическая работа. Альфред Бем стал в эмиграции одним из двух (наряду с П. М. Бицилли, работавшим в Софии) ученых-филологов академического склада, он принес в свою новую среду традиции русской академической школы и много способствовал собиранию и активизации научных сил зарубежья. Он писал на трех языках (русском, немецком и чешском), печатался, кроме Чехословакии, в Германии, Болгарии, Франции, Югославии, Польше, Италии.

Главным его филологическим делом стал Достоевский. В 1925 г. при Русском народном университете в Праге он учредил семинарий по изучению Достоевского, ностальги-

---

[15] Ростислав Плетнев. Воспоминания о первом Международном обществе им. Ф. Достоевского // Записки русской академической группы в США. Т. XIV. New York, 1981. С. 9.

[16] Каталог выставки. С. 10.

чески воссоздавая в нем черты и атмосферу венгеровского пушкинского семинария. «По своему характеру это было скорее научное общество, чем университетский семинарий обычного типа,— рассказывал Бем.— Вокруг него объединились главным образом уже сформировавшиеся ученые, интересовавшиеся творчеством Достоевского. Этим объясняется и то, что большинство докладов, прочитанных в нем, были затем напечатаны в разных научных изданиях. Но Семинарий выполнял и другую задачу: привлечения к изучению Достоевского молодых научных сил. Всего за время существования Семинария было прочитано 58 докладов на 53 темы»[17]. Сам Бем прочитал не менее 20 докладов.

Семинарий имел свою историю. Первый сборник «О Достоевском» по материалам его работы, вышедший в 1929 г., имел успех в научных и философских кругах зарубежья, что стало толчком к преобразованию в начале 1930 г. семинария в Общество Достоевского под покровительством президента республики Томаша Масарика (Р. Плетнев называет его даже почетным президентом Общества[18]); позднее (в 1936) Бем будет писать новому президенту республики Э. Бенешу об Обществе Достоевского, что оно «все время своего существования пользовалось вниманием и сочувственным расположением Президента-Освободителя Т. Г. Масарика»[19]. Руководящее значение в Обществе, кроме Бема, который стал его секретарем, имели чешский славист, друг Масарика Иржи Горак и переводчица, друг и корреспондент Марины Цветаевой, председатель Чешско-русской Едноты Анна Тескова. Общество, в 1933 г. еще раз преобразованное в Собрание по изучению жизни и творчества Достоевского при Славянском институте, существовало до июня 1939 г., когда оно уже под немецкой оккупаци-

[17] О Достоевском. Сб. 2. Прага, 1933. С. 123.

[18] Ростислав Плетнев. Воспоминания... С. 13.

[19] Каталог выставки. С. 27.

ей приняло решение о самоликвидации. В том же 1939 г. оккупационными властями были закрыты все чешские высшие учебные заведения, в том числе и Карлов университет.

Занятия Достоевским у большинства участников Семинария-Общества не имели узкофилологического характера; участниками были не только филологи, но и философы и психологи — Н. О. Лосский, Д. И. Чижевский, И. И. Лапшин, Н. Е. Осипов, В. В. Зеньковский, С. И. Гессен, Л. А. Зандер, Р. В. Плетнев, П. Н. Савицкий, С. В. Завадский. Сильным в занятиях Общества был психоаналитический интерес: действовало влияние руководимого Н. Осиповым психиатрического фрейдистского кружка, который посещал и А. Бем[20]. Два сборника «О Достоевском» 1929 и 1933 гг. стали не только памятниками его научной деятельности, но и памятниками русской мысли о Достоевском. Эти интереснейшие сборники, напечатанные в количестве 400 экземпляров, расходились с трудом — настолько узок был круг читателей.

Третий сборник «О Достоевском» (1936) представлял собой уже персональное собрание работ А. Л. Бема и был назван им «У истоков творчества Достоевского». Всего им было опубликовано с 1921 по 1938 год значительно более полусотни статей и книг о Достоевском на нескольких языках[21], и хотя они тогда заслужили много похвал от лучших умов зарубежья (в том числе, например, Ходасевича в парижской рецензии на два сборника «О Достоевском» в 1934 г.: «Мне кажется справедливым указать на ту исключительную роль, которую в изучении Достоевского играет ныне А. Л. Бем, не только как руководитель пражского семинария и редактор упомянутых сборников, но и в различ-

---

[20] См.: Жизнь и смерть: Сб. памяти д-ра Н. Е. Осипова / Под ред. А. Л. Бема, Ф. Н. Досужкова, Н. О. Лосского. Ч. I. Жизнь и посмертные труды. Прага, 1935. С. 55—57.

[21] См. указанные выше библиографии по-чешски, 1995, и в вышеназванном «Каталоге выставки». С. 57—62.

ных журналах и сборниках как исследователь. В последние годы напечатан им длинный ряд статей, из которых многие могут быть названы образцовыми»[22]),— в целом значение их в истории отечественного литературоведения еще не оценено. Между тем они означали этап в возникновении «настоящей „науки о Достоевском“», о которой сам Бем писал в предисловии ко второму пражскому сборнику в 1933 году[23]: она приходит на смену религиозно-философской критике, перенося изучение открытой этой критикой проблематики творчества Достоевского на почву конкретного и подробного наблюдения и анализа текстов. После крупного философского осмысления Достоевского, каким было ознаменовано начало столетия, наступала пора истории литературы и поэтики. Выразительный эпизод 1933 г.— немецкая рецензия Бема на по-немецки же вышедшую книгу Вячеслава Иванова «Dostojewskij. Tragödie-Mithos-Mystik» и отклик Иванова на рецензию в письме Бему от 5 июня 1933: «Я высоко ценю его ⟨отзыва⟩ научную объективность — и то, что Вы признаете его недочетом, а именно устранение других точек зрения на мою работу, кроме историко-литературной, склонен вменять ему в особую заслугу, потому что это ограничение позволяет Вам более пристально рассмотреть одну часть проблемы, не менее важную, чем ее философская часть...»[24] Ограничение «историко-литературной точкой зрения» при оценке высокофилософского сочинения Вячеслава Иванова было, конечно, у Бема принципиальным.

В том же предисловии ко второму сборнику он настойчиво указывал на одновременное единство этого процесса в обеих ветвях расчлененной русской филологии, называя работы В. Виноградова, Ю. Тынянова, К. Истомина, М. Бахтина как свидетельство общности путей науки о Достоев-

---

[22] Возрождение. 1934. 26 апреля. № 3340.

[23] О Достоевском. Сб. 2. С. 4—5.

[24] Каталог выставки. С. 23.

ском в советской России и за ее рубежом (где центром науки о Достоевском стала Прага, а в Праге—деятельность А. Л. Бема). Свой метод исследования литературы Бем называл «методом мелких наблюдений»[25] (об этом методе он прочитал один из своих докладов в Пражском лингвистическом кружке 3 февраля 1936[26]), таким образом обозначая, возможно даже несколько полемически, отличие масштаба своего внимания к литературе от крупноформатного мышления философской критики; однако на деле его наблюдения как раз во многом следовали линиям мысли философской критики и были направлены на более «мелкую», то есть конкретно-детальную, их разработку; так, читатель, теперь уже хорошо знакомый с «Легендой о Великом инквизиторе» и статьями о Гоголе В. Розанова, вероятно, заметит, что мысли Бема о том, как по-разному связан Достоевский с такими двумя предтечами, как Пушкин и Гоголь, наследуют розановской картине соотношения этих трех имен в движении нашей литературы. «Клюв у него тонкий да крепкий. Любой вопрос продолбит». Это ведь не что иное, как бемовский метод мелких наблюдений, так описывал Р. Плетнев[27]. Одновременно с филологами в России А. Бем начинал изучение Достоевского способами поэтики; но дух отечественной формальной школы, отчасти также вышедшей из венгеровского семинария (хотя бы в лице такого лидера, как Ю. Тынянов), в целом был ему чужд («Он уделял много внимания вопросам формы и стиля, но не был формалистом pur sang»[28]), и больше, пожалуй, точек соприкосновения его достоевсковедение имело (хотя с су-

[25] О Достоевском. Сб. 3. У истоков творчества Достоевского. Прага, 1936. С. 6.

[26] Каталог выставки. С. 10.

[27] Ростислав Плетнев. Воспоминания... С. 10.

[28] Глеб Струве. Русская литература в изгнании. Paris: YMCA-PRESS, 1984. С. 183.

щественными тоже с ней расхождениями — в том числе по вопросу об отношении к модному психоанализу — и, конечно, мыслительным уровнем уступая ей) с философской поэтикой М. Бахтина (на книгу которого «Проблемы творчества Достоевского», 1929, А. Бем, наряду с П. Бицилли, первым в эмигрантской критике откликнулся рецензией[29]).

В достоевсковедении А. Л. Бема можно отметить два его свойства. Одно сказалось в заглавии книги 1936 г. — «У истоков творчества Достоевского». Интерес к «истокам» выразился не только в особом внимании к раннему Достоевскому, которого одним из первых тогда оценил и начал исследовать именно А. Бем. «Истоки» он понимал интереснее и глубже — как генетическую литературную память, отложившуюся в Достоевском столь интенсивно и мощно, что только его по этому основанию можно сопоставлять в литературе нашей с Пушкиным. Достоевский, как замечательно формулирует Бем (в статье «Сумерки героя», см. в наст. изд.), «может быть, и сам того не сознавая», постоянно бывал «во власти литературных припоминаний» (см. также главку «Литературные припоминания» в статье «Драматизация бреда»). Надо сказать, что в интересе к этому явлению А. Л. Бем был пионером в литературоведении. Он писал о беспримерной творческой возбудимости Достоевского и назвал это свойством гениального читателя. Можно сказать, что сам характер литературоведения А. Бема выразился в этой формуле: «Достоевский — гениальный читатель». Статьей под этим заглавием Бем открыл свой второй пражский сборник 1933 г.; это была юбилейная речь, и отсюда ее характер: это выжимка, сокращенная запись целого ряда специальных, более крупных исследований автора на темы о родственных связях писателя с русской литературой (как и в других работах с литературой западной).

---

[29] На немецком яз: Slavische Rundschau. Berlin, 1930. Bd. I. Nr. 1. S. 29—31.

То, что он называл своим методом мелких наблюдений, П. М. Бицилли переназвал по-своему: он писал о бемовском «методе сличения „родимых пятен“»[30] — его мы и наблюдаем в статье о гениальном читателе.

И другое, что надо заметить об исследованиях Достоевского у Бема, — его опыты применения методов фрейдистской интерпретации в ряде работ; этот цикл работ он собрал в особую книгу — «Достоевский. Психоаналитические этюды», 1938. В настоящее издание включены большая статья о «Хозяйке» — «Драматизация бреда», составляющая центр этой книги, а также обрамляющие ее теоретическое введение («Психоанализ в литературе») и «Послесловие». Бем был осторожно увлечен психоанализом и возможностями его включения в литературоведческий анализ в интересах его обновления и углубления, но включения на правах подхода, подчиненного филологической доминанте. Острые новые веяния он хотел примирить с классическими принципами, и надо сказать, что такое стремление примирить и объединить современное и классическое, благожелательно принять первое во второе было вообще в характере его научной личности (так он, например, совмещал свою в основном академическую работу с участием в Пражском лингвистическом кружке). Как и насколько удачно получалось это в психоаналитических этюдах Бема — вопрос отдельной оценки; может быть, и не совсем удачно: чересполосица психоаналитических приемов и доминирующей филологической методологии в них все-таки чувствуется. Но, во всяком случае, психоаналитические этюды Бема представляют специфический интерес как явление нашей методологической истории в XX веке, на фоне не только известных эксцессов фрейдистской интерпретации литературы, какие явила одновременная деятельность И. Д. Ер-

[30] В рецензии на книгу «У истоков творчества Достоевского» в парижских «Современных записках». Т. 61. 1936. С. 462.

макова в советской Москве (от которой как Бем, так и его вдохновитель в психоаналитических занятиях в Праге, Н. Е. Осипов, отмежевывались), но и на фоне более основательных опытов понимания Достоевского в этом ключе, какими были работы Осипова в Праге и П. С. Попова в Москве (статья «„Я“ и „оно“ в творчестве Достоевского», 1928[31], на которую несколько раз ссылается Бем и с которой позже будет решительно полемизировать М. Бахтин[32]).

Бемовский психоаналитический подход к литературе, к Достоевскому — умеренный и трезвый, для него вторжение инонаучных методов в филологию должно быть ограничено и литературовед обязан остаться в пределах произведения («Условия художественного творчества в иных случаях решительно требуют уклонения от научной точности» — цитировал он в этой связи русского ученого-психиатра Г. И. Россолимо). Тем не менее психоаналитические этюды Бема дали повод К. Мочульскому возражать с позиций религиозно-философского понимания Достоевского: психоанализ теряет все права при подходе к главному в Достоевском, его «духовному реализму», «подлинной онтологии его произведений, стоящей над всякой психологией»[33].

А. Н. Горяинов и М. А. Робинсон, своей публикацией шести писем Бема и о Беме способствовавшие воссозданию его научной биографии, приводят отклик советской научной печати на его достоевсковедческую деятельность в Праге: сообщение «Достоевский и русская эмиграция» в «Трудах Института славяноведения АН СССР» (Л., 1932. Т. 1. С. 531—532). В Праге,— пишут здесь,— «в последние

---

[31] Достоевский: Труды ГАХН. Лит. секция. Вып. 3. М., 1928. С. 217—275. Книга вышла в свет лишь в начале 30-х гг.

[32] М. М. Бахтин. Собрание сочинений. Т. 5. М., 1996. С. 364, 369, 670—672.

[33] В рецензии на «Психоаналитические этюды» в «Современных записках». 1938. Т. 67. С. 460.

годы создался особый культ Достоевского. В эмигрантском русском „народном“ университете в Праге организован специальный семинарий по изучению Достоевского, руководимый А. Бемом, причем этот семинарий публикует исследования о Достоевском в особых периодически появляющихся сборниках». И далее: «Увлечение нашей эмиграции Достоевским вполне понятно: она оторвалась от родины, не понимает и не может понять ее перерождение, переживает, по-видимому, период полного морального и политического разложения, и для нее, конечно, Достоевский может служить своего рода идеологом и идейным руководителем. Но совершенно не понятно то массовое кликушество, которым охвачена чешская и чешско-немецкая интеллигенция в Праге. Казалось бы, что чехи — в жизни отменные практики и реалисты — могли бы разобраться, каким „тлетворным духом“ веет от всего этого упадочного увлечения русской эмиграции Достоевским»[34].

Вторым главным именем бемовской истории литературы оставался Пушкин. О Пушкине он писал не только филологические, но и газетные злободневные статьи (см. «Культ Пушкина и колеблющие треножник», 1931), давая в них мимоходом такие характеристики, как «„Маленькие трагедии“ как самые насыщенные драмы человечества», или тезис о Пушкине как основателе *«русской мировой литературы»*, из которой сейчас на глазах выпадает литература советская: *«Мы теряем наше место в мировой литературе»* («О советской литературе», 1933).

В настоящее издание включена статья о «Фаусте» в творчестве Пушкина, впервые опубликованная по-чешски в 1932 г. в пражском «Гётевском сборнике». Статья касается не проясненного до сих пор вопроса о соотношении пушкинской «Сцены из Фауста» с поэмой Гёте и направлена на нравственно-философскую сердцевину пушкинской «Сце-

---

[34] А. Н. Горянинов, М. А. Робинсон. С. 97.

ны», истолкование образа русского Фауста на фоне традиции. Бем идет через свои «мелкие наблюдения», через детальное сопоставление текстов; предложенные им параллели гипотетичны, но они открывают выход к довольно суровому заключению о пушкинском переосмыслении Фауста: Пушкин отверг концепцию Фауста ищущего и стремящегося, в котором его бесконечным стремлением перекрываются промежуточные результаты, в том числе и столь трагический, как гибель Маргариты, и «увидел возможность по-иному истолковать образ Фауста, повести его не путем воскрешения, а путем окончательной гибели». В юбилейном 1937 году Бем выпустил в Ужгороде книжку «О Пушкине», составив ее из статей, напечатанных раньше и сейчас переработанных с установкой на широкого читателя и просветительские задачи. К тому же юбилею была приурочена еще одна большая работа — подготовленное совместно с Р. О. Якобсоном четырехтомное собрание сочинений Пушкина в чешских переводах.

В настоящем по преимуществу внешнем очерке литературной деятельности А. Л. Бема осталось бросить взгляд еще на две ее стороны, между собою связанные. Это уже не история литературы и не академическая работа. 26 февраля 1922 г., только что переехав в Прагу, он прочитал молодым литераторам лекцию на тему «Творчество как вид активности» (позднее, при публикации, она была представлена как «вступительное слово к занятиям кружка молодых поэтов»), и с этого дня началась жизнь литературного объединения «Скит поэтов»[35], которому Бем в течение 18 лет отдавал свое время, опыт и дар, каждое его собрание от-

[35] См. о нем: Любовь Белошевская. Пражский «Скит»: попытка реконструкции // Rossica: Научные исследования по русистике, украинистике, белорусистике. Praha, 1996. №1. С. 61—71; Она же. Молодая эмигрантская литература Праги: (Объединение «Скит»: творческое лицо) // Duchovni proudy ruské a ukrajinské emigrace v Československé republice 1919—1939 = Духовные течения русской и украинской эмиграции в Чехословацкой Республике. Praha, 1999.

крывая таким вступительным словом (последнее собрание состоялось 6 сентября 1940; Прага уже была под немцами, а в Европе шла мировая война). До этого в Варшаве он уже руководил подобным молодым кружком под названием «Таверна поэтов»; новое название — «Скит поэтов» (позднее — просто «Скит») говорило о более серьезном и даже замкнутом характере объединения. По словам Е. Д. Кусковой, «там он вынянчил немало поэтов»[36], среди них известные в эмигрантской поэзии С. Рафальский, Алла Головина, В. Лебедев, Э. Чегринцева, Т. Ратгауз, В. Морковин, А. Эйснер, А. Фотинский, прозаик Василий Федоров. Выходили сборники объединения — поэтические тетради «Скит» — и поэтические книжки отдельных его участников. Объединение объявляло себя программно аполитичным.

«Косматый, почти карлик, с усохшей с детства одной ногой и кривоватой другой, с острым умным взглядом больших глаз...» — такой словесный портрет А. Л. Бема оставил его молодой ученик[37]. Соответствующий ему портрет графический — доброго гнома, выполненный одним из скитских поэтов, А. Фотинским, см. в начале настоящего тома[38].

Сам руководитель поэтического сообщества (которого ученики называли «отцом-настоятелем») считал себя обязанным «скитникам», говорил, что именно они пробудили в нем интерес к современной литературе[39], о которой он писал в 30-е годы едва ли не больше, чем об истории литературы. Вторую часть в настоящем издании составляют «Письма о литературе»; это избранные статьи из множест-

---

[36] Ек. Кускова. О незамеченном поколении // Новое русское слово (Нью-Йорк). 1955. 11 сентября.

[37] Ростислав Плетнев. Воспоминания... С. 9.

[38] Впервые воспроизведен в публикации Рашита Янгирова в «Новом литературном обозрении», №37. С. 186.

[39] А. Бем. «Скит поэтов» // Своими путями. Прага, 1926. №12—13. Июль. С. 47.

ва, которые Бем регулярно печатал главным образом в берлинской газете «Руль», где он с 1931 г. заменил на посту литературного критика погибшего Ю. Айхенвальда, и в варшавских «Молве» и «Мече». Заглавие «Письма о литературе» принадлежит самому автору, который хотел под этим заглавием объединить свои текущие выступления в книгу; о ее ожидаемом выходе было даже объявлено в 1935 г. в «Мече», и вырезка с объявлением хранится в пражском архиве А. Бема с припиской: «несостоявшееся издание»[40]. Состоялось оно лишь сейчас усилиями названных выше новых чешских филологов. В зарубежной русской словесности Альфред Бем занял такое же место постоянно действующего авторитетного, хотя, вероятно, не столь влиятельного критика, какими были в русском Париже Ходасевич и Адамович, в чью длительную полемику по широкому спектру вопросов о положении эмигрантской литературы, и особенно молодой поэзии, Бем вступал (по преимуществу на стороне Ходасевича). В этой полемике он представлял и позиции руководимого им «Скита»; он писал о двух школах молодой зарубежной поэзии — парижской и пражской, формулируя их отличия в понятиях обнаженной «субъективности» в стихах «парижской ноты», вдохновляемой авторитетом Г. Адамовича, и «сдержанности» и «предметности» в «пражской лирике», руководимой А. Бемом: «Она идет от требования опосредованного выражения чувства. В этом снова большое отличие от „парижской лирики". Все через мир вещей, а не „о себе". Отсюда впечатление сухости, холодности»[41] (ср. статью «Соблазн простоты»).

Бем «был больше теоретиком и историком литературы, чем критиком», по словам Глеба Струве, и его критической

---

[40] Альфред Людвигович Бем. Письма о литературе. Praha, 1996. С. 20—21.

[41] Вступительное слово к вечеру «Скита» в 1933: Любовь Белошевская. Молодая эмигрантская литература Праги... С. 169.

деятельности «его багаж теоретических и исторических знаний, в сочетании с литературным вкусом, сослужил большую службу»[42].

Пражская жизнь была деятельной, насыщенной, творческой, продуктивной. Но вот признание в уже выше цитированном письме 1935 г. к Н. Вукотич: «...Как это ни странно, но со времени моего отъезда у меня не завязалось собственно никаких личных отношений. Живем мы *душевно* очень одинокими, и все лично дорогое и близкое в прошлом»[43]. Настоящей удовлетворенности работой, как выясняется, тоже не было. «Сделано очень немногое из того, что мечталось и хотелось» — пишет он В. Срезневскому 20 июня 1936 г.[44], и этот мотив возникает не раз в письмах, Бем даже говорит о зависти к коллегам в России. Вспомним все-таки, что начинал он текстологом в Рукописном отделении Академии наук, и такая работа была ему по душе, но в эмиграции, в отрыве от рукописей и нужных книг, собственно академические занятия оказались почти невозможными.

После гитлеровского захвата Чехословакии, начала большой европейской войны и закрытия Карлова университета в октябре 1939 наступает сумеречный период в жизни А. Л. Бема. Он перебивается преподаванием русского языка в гимназии и частными уроками. В одном из деловых документов его просят представить «заявление об арийском происхождении»[45]. Планы новой эмиграции в США, о которой он подумывает, оказываются неосуществимыми[46]. Небольшая книга «Церковь и русский литературный язык.

---

[42] Глеб Струве. Русская литература в изгнании. С. 183.

[43] РГАЛИ, ф. 436, оп. 1, ед. хр. 3097а, л. 1.

[44] Там же, ед. хр. 2580, л. 57 об.

[45] Каталог выставки. С. 39.

[46] Там же. С. 28: письмо Питирима Сорокина А. Л. Бему от 16 ноября 1938.

Доклад, сделанный в заседании русского научно-исследовательского объединения в Праге» (Прага, 1944) — последняя опубликованная работа. В 1967 г. в письме московскому слависту А. Н. Горяинову А. В. Флоровский, русский историк в Праге, брат известного богослова, сообщал об Альфреде Людвиговиче: «он принял в последние годы православие и стал называться Алексеем Федоровичем»[47] (Алеша Карамазов!).

Но не немецкая оккупация приносит гибель, а советское освобождение. В последние дни войны у А. Л. Бема записано на последней странице его дневника: «22.IV. Решающие дни 〈...〉 Сегодня причастился 〈...〉 Стало ясно, что и моя судьба под вопросом, но об этом молчу. К смерти не готов...»[48]

9 мая 1945 в оставленную немцами Прагу без боя входит Красная армия, а уже 11-го Смерш начинает аресты в кругах русской эмиграции. Бема взяли одним из первых, 16 мая. Рассказывает внук, Сергей Давыдов: «Брали по спискам, которые у них уже были. Вероятно, были наводчики: в машине, которая пришла за дедом, сидел молодой человек из НТС, он потом стал видным человеком в здешних художественных кругах. Сидел с ними в „газике“, это со слов вернувшихся. Мать моя, Татьяна Рейзер (Бем), рассказала, как это было, в опубликованных воспоминаниях. Она была в это время у деда в известном „профессорском“ доме в квартале Бубенеч, а у нее самой к этому дню уже забрали мужа, моего отца, а я еще не родился. Позвонили в дверь и попросили выйти на минуту на улицу что-то перевести. „Папа ушел в белом полотняном костюме, даже без шляпы, только со своим помощником, тростью, без которой не умел ходить. Я следила с балкона за его маленькой, искривленной детским параличом фигуркой, как она скры-

[47] А. Н. Горяинов, М. А. Робинсон. С. 102.

[48] Каталог выставки. С. 33.

лась за углом“[49]. Это из маминых воспоминаний. Больше не только его никто не видел, но и достоверно никто ничего никогда не узнал, нет свидетелей. У Бема было чешское гражданство уже давно, у отца был нансеновский паспорт»[50]. Об обстоятельствах ареста рассказано также Д. И. Мейснером в неопубликованных воспоминаниях.

Никто никогда ничего не узнал — до сих пор. Когда один из авторов этого предисловия расспрашивал в Праге летом 1998 г., ему отвечали: «О Валленберге слышали? Вот и тут в этом роде»[51]. Существуют лишь весьма различные версии. Одну из них передает ученик А. Бема Н. Андреев, ссылаясь на воспоминания Н. Синевирского и В. Морковина: Бем «через несколько дней покончил с собой, выбросившись из окна одной из пражских вилл, занятых СМЕРШ'ем»[52]. Ту же версию уже в 1967 г. передавал А. В. Флоровский А. Н. Горяинову[53]. Более правдоподобной кажется другая версия, изложенная Е. Д. Кусковой: «Придя в Прагу, большевики, как известно, отобрали более 300 человек русских эмигрантов (большею частию левых) и куда-то увезли. О многих до сих пор нет никаких сведений. В числе увезенных был и А. Л. Бем... После него осталась жена, Антонина Осиповна, и две дочери. Потом мы узнали, что А. Л. Бема никуда не увозили: он был рас-

---

[49] Т. А. Рейзер. Украденное счастье // Russian and Ukrainian emigration in Czechoslovakia 1918—1945. Sb. 2. Praha, 1994. S. 111—112.

[50] Рассказ Сергея Давыдова, записанный в Праге одним из авторов настоящего предисловия, см.: Неприкосновенный запас. 1999. №2 (4). С. 66.

[51] Сергей Бочаров. Пражско-русско-советский сюжет двадцатого века в трех разговорах. 1920—1945—1957—1968—1998 // Там же. С. 68.

[52] Н. Андреев. О русской литературной Праге: (Отрывки из воспоминаний) // Русский альманах. Париж, 1981. С. 349.

[53] А. Н. Горяинов, М. А. Робинсон. С. 102.

стрелян во дворе пражской тюрьмы Панкрас...»[54] Источник этого известия раскрыт Кусковой в письме от 10 апреля 1952 из Женевы В. В. Мияковскому, опубликованном позже: «Все эти годы, со дня „увоза“ 300 интеллигентов Советами, жены увезенных пытались узнать, где они и что с ними. Некоторые и узнали, например, жена П. Н. Савицкого, который стал изредка посылать ей открытки ⟨...⟩. О Беме — ни звука. Потом стали ходить слухи, что он повесился, что он выбросился из окна и т. д. Прошение пражских жен увезенных мы передали в Интернациональный Красный Крест. С ним у нас тут большие связи. Но все старания — ни к чему. Затем, года 2 тому назад, в Женеву приехал коммунист, г. Черный, чех. Он должен был читать лекцию в Славянском институте и читал ее. После лекции его повели в ресторан и один мой знакомый спросил его, что он знает о судьбе увезенных, в частности, о судьбе проф. Бема. О судьбе других он ничего не знал. А о Беме сказал:

— Что касается проф. Бема, то совершенно случайно о его судьбе я осведомлен. Его в Россию не увозили...

— Значит, он просто арестован и находится в Чехии?

— Нет... Он был тотчас же расстрелян во дворе пражской тюрьмы...

Мой знакомый опешил и стал домогаться — за что? Но Черный уже замолчал и больше из него вытянуть было ничего нельзя. Верно ли это? Черный утверждал, что абсолютно верно»[55].

Еще одна версия пересказана Ростиславом Плетневым: «Будучи хром, истощен вынужденным путешествием в теплушке, лишенный своей палки, бедняга на окрик „Встать!“ сразу же не встал и его пристрелила охрана»[56].

---

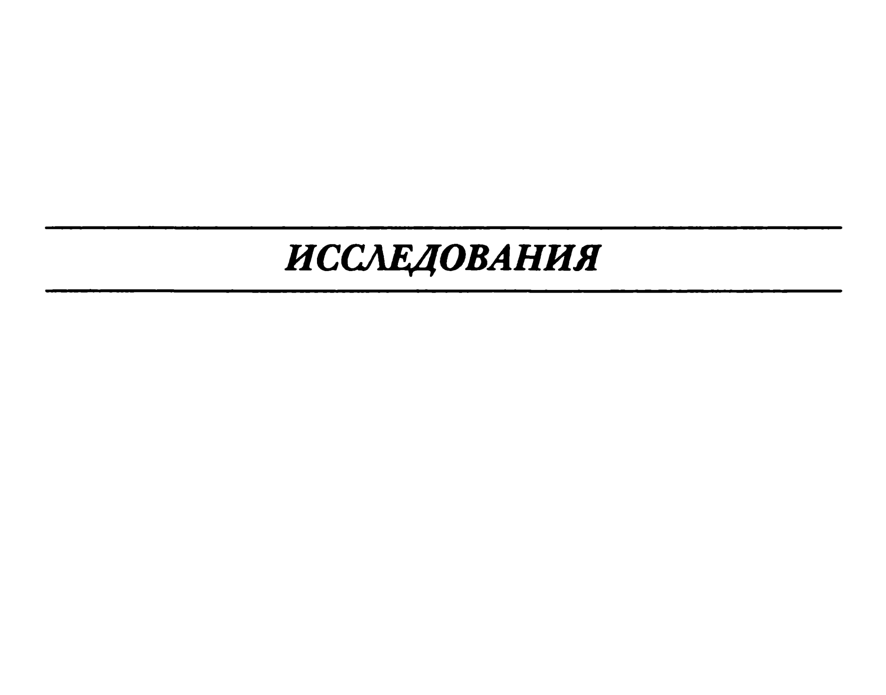
[54] Е к. К у с к о в а. О незамеченном поколении // Новое русское слово. 1955. 11 сентября.

[55] К убийству проф. А. Л. Бема. Письмо Е. Д. Кусковой // Новый журнал (Нью-Йорк). Т. 154 (1984). С. 272—273.

[56] Р о с т и с л а в П л е т н е в. Воспоминания... С. 9.

Повторим — это первая книга А. Л. Бема в России; лишь избранные статьи, издание предварительное. Из крупных критиков и филологов эмиграции он пока собран и издан (в виде отдельных републикаций) хуже других (Ходасевича, Адамовича, Бицилли). Альфред Людвигович Бем заслуживает собрания сочинений; сейчас подготовка такого собрания совместными усилиями Чешской и Российской академий наук начинается.

С. Г. Бочаров, И. З. Сурат



ИССЛЕДОВАНИЯ

Достоевский — гениальный читатель[1]

Проявление гениальности всегда многообразно: в этом ведь и отличие гения от таланта. Гениальность излучается во всех направлениях, и мы только часто не замечаем проявлений ее в тех областях, в сторону которых не направлено наше внимание. Показать же эту гениальность и на побочных путях гения представляется чрезвычайно соблазнительной задачей, ибо тогда неожиданно по-иному загорается его звезда, излучая невиданные дотоле лучи. Вот такую побочную задачу я поставил себе, останавливая внимание на теме: Достоевский — гениальный читатель, или точнее — гениальный истолкователь чужого художественного творчества. Но, в сущности, задача моя еще уже — я хочу показать, как в Достоевском преломлялось творчество трех наших крупных писателей, его предшественников,— Грибоедова, Пушкина и Гоголя.

Говоря о значении только русской литературы в творчестве Достоевского, я ни на минуту не забываю о том множестве нитей, которое сплетает его творчество с писателями иностранными. Но не забывая об этом, я все же утверждаю огромное качественное отличие между связью Достоевского с иностранною и с русскою литературой. Еще Вяч. Иванов с большой отчетливостью наметил характер этого отличия. «Здесь — в связи Достоевского с ли-

---

[1] Юбилейная речь на торжественном собрании в Праге, 7 февр. 1932 г. В основу этой речи положен ряд моих специальных работ по вопросу о взаимоотношениях Достоевского с Грибоедовым, Пушкиным и Гоголем. В сокращенном виде она была напечатана на немецком яз. в журнале «Slavische Rundschau» («Dostojevskij, der geniale Leser», 1931, Bd. III, №7, с. 467—476).

тературой отечественной — обнаруживается соприродность душ и преемство семейного огня, здесь закономерное и более широкое сознание нами залежей нашего природного духа и его заветов, здесь последовательное раскрытие внутренних сил и тяготений нашего национального гения; здесь органический рост, а не воздействие извне привходящего начала»[2]. Пусть множатся работы об отражениях в творчестве Достоевского тех или иных западных влияний, они только подтвердят положение об его огромной начитанности, большой восприимчивости к чужому художественному творчеству, но, за редкими исключениями, они ничего не прибавят к нашему пониманию самой сути его творчества. Мы здесь все время остаемся на самой поверхности творческого процесса. Иное дело с литературой русской. Почти всегда в вопросах связи с явлениями литературы отечественной мы сталкиваемся с основными проблемами творчества Достоевского. Вся проблематика Достоевского, склонны мы утверждать, уже заложена была в творчестве предшественников его. Понять Достоевского вне русской литературной традиции невозможно, и это не только в чисто формально-литературном смысле, но и в его литературно-идейной проблематике. Сам Достоевский прекрасно осознавал эту свою связь. Он не переставал повторять, что у нас «все от Пушкина»; любопытно, что он при этом имеет в виду не формальную, а идейно-художественную сторону творчества. «Ведь и мы к современным вопросам прошли через Пушкина; ведь и для нас он был началом всего, что теперь есть у нас»,— писал Достоевский еще в 1861 г., то есть задолго до своей исторической пушкинской речи[3]. «Все зачатки» русской литературы были в Пуш-

---

[2] «Достоевский и роман-трагедия» в сборнике статей автора «Борозды и Межи», М., 1916, с. 16—17.

[3] «Г.-бов и вопрос об искусстве» («Время», февр. 1861 г.).— Полн. собр. соч., т. IX, ч. 1. 1895, с. 86.

кине, «указаны были им» — вот глубокое убеждение всей жизни Достоевского. Но укореняя свою традицию в творчестве Пушкина, Достоевский сам не давал себе отчета в том, что вместе с ним он сам связан еще более глубокими корнями с литературой русской. Достоевский, чтобы прыгнуть в век XX-й, отступил глубоко назад, в русский XVIII век. Карамзин, и это сейчас является бесспорным для историка русского литературного развития, сыграл немалую роль в формировании творчества Достоевского. Пусть это утверждение звучит неожиданным парадоксом, но парадоксальность его вызывается нашим недостаточным вниманием к родному литературному прошлому. Будущее покажет, что русский сентиментализм карамзинской школы куда глубже связан с нашим XIX-м веком, чем это принято думать. «Бедная Лиза» надолго утвердилась в нашем творческом сознании. Эволюционируя как художественный образ, она осталась «несчастной» и в барском особняке петербургского дома старинной архитектуры, принадлежавшем Графине, и в «дворянском гнезде» городской усадьбы, и, наконец, в фантастическом губернском городе, где разворачивается трагический роман «последней любви» Ставрогина. Так тянется традиция этого образа от «Бесов» к «Пиковой Даме» и наивной карамзинской повести. Но связь Достоевского с карамзинским сентиментализмом была еще глубже. От первого своего романа «Бедные Люди», который вначале, в ранних набросках, непосредственно примыкал к традиционной сентиментальной повести (достаточно напомнить дневник Вареньки Доброселовой, чтобы убедиться в этом), через «Униженных и Оскорбленных» вплоть до «Братьев Карамазовых» сохранил Достоевский эту связь с сентиментализмом карамзинской складки. Его слезливость у Достоевского, правда, поднялась до «слезного дара» Макара Алексеевича, его слащавость преобразилась в «умильность» житийного стиля старца Зосимы, его наивность перешла в «трогательность» князя Мышкина и Алеши Карамазова. Но

опытный глаз исследователя без особого труда восстановит корни этого усложненного и преобразованного русского сентиментализма.

Но, конечно, Достоевский не мог долго задержаться на наивном сентиментализме XVIII в. Первое более близкое столкновение с литературой должно было открыть Достоевскому глаза на слабые стороны сентиментализма. Вся ранняя переписка Достоевского говорит о том, как страстно читал он в эти годы и как литературные интересы преобладали у него над всем остальным. Я не знаю, есть ли в литературе другой пример такой исключительной переписки, как переписка двух юношей-братьев Достоевских. Можно подумать, что перед нами не только что вступающие в жизнь молодые люди, а заправские писатели, для которых литература единственный интерес их жизни. Здесь то и дело мелькают имена Гоголя и Пушкина, Шиллера и Гофмана, Жорж Занд и Евг. Сю, Байрона и Шекспира, Корнеля и Расина, Гюго и Бальзака, Карамзина и Державина, Ронсара и Малерба. Достоевский сам переводит и исправляет переводы брата, пытается писать драмы и тайком от других работает над своим романом. В письма вплетаются литературные цитаты и вводятся сравнения с литературными персонажами, обсуждаются теоретические проблемы по психологии творчества, горячо сетуется на скорбную писательскую судьбу. Такая горячая восприимчивость к литературе, такая широкая начитанность не могли не отразиться на литературных вкусах Достоевского. Трудно было наивному сентиментализму карамзинской школы, даже поддержанному шиллеровской восторженностью, укрепиться в творчестве Достоевского. Он должен был рано почувствовать его слащавость и слепоту к суровой жизненной правде, заслоненной искусственной чувствительностью. Более близкое соприкосновение с Пушкиным и Гоголем, поддержанное чтением Бальзака, должно было вызвать в Достоевском резкую перемену. Карамзин был преодолен

Пушкиным и Гоголем. С этого момента, в сущности, и начинается литературный путь Достоевского. Но прежде чем рассказать об этой встрече Достоевского со своими двумя великими предшественниками, позвольте мне предварительно остановиться на роли Грибоедова в творчестве Достоевского.

* * *

Никто, пожалуй, из наших писателей не освоен нами так, как Грибоедов. Мы разобрали по кусочкам его духовное наследие, его замечательную комедию «Горе от ума». И, может быть, поэтому мы не оценили до сих пор в должной мере глубины центрального ее образа, образа Чацкого. Даже—после исключительной по своей вдумчивости статьи Гончарова. Дальше «миллиона терзаний», всегда воспринимавшихся с некоторым недоумением: а было ли отчего терзаться?—так и не пошли мы в понимании Чацкого. Да, комедия замечательна: какой язык, какая сочность быта, но... Чацкий?.. и тут мы переходили на Альцеста, на самого Грибоедова и т. д. Даже Пушкин не хотел за Чацким признать внутренней убедительности. В сфере рациональной оценки, там, где Достоевский высказывает свое суждение о Чацком, он сам остается почти на том же уровне. Впрочем, почти, потому что один раз он проговаривается. «Пусть он глуп, но зато у него сердце доброе»— вот оценка Чацкого, которая выдает Достоевского с головою. Только после этой обмолвки можно понять, почему Чацкий сыграл такую значительную роль в художественном творчестве Достоевского[4].

Читая и перечитывая комедию Грибоедова (а насколько хорошо он ее знал, говорят и его критические отзывы о

[4] Этой теме посвящена мною специальная работа: «„Горе от ума“ в творчестве Достоевского».—«Slavia», 1931, т. X/I, с. 88—108. Ср. отзыв Leone Ginzburg в журнале «Cultura», 1932, XI, с. 598—600.

ней, и многочисленные цитаты из нее), Достоевский невольно проникся сочувствием к образу ее героя. Его поразила в Чацком особенно одна черта: его полная неприспособленность к жизни, «фантастичность» его характера. Его привлек не ум Чацкого, которого он, вслед за Пушкиным, не склонен был видеть, а его сердце. Комедия Грибоедова «Горе от ума» претворилась в понимании Достоевского в трагедию «Горе от сердца». «Глупое сердце» Чацкого сделало его образ притягательным для Достоевского, потому что «глупое сердце» всегда его влекло к себе. Поэтому мы не удивимся, когда при внимательном изучении творчества Достоевского увидим, что следы влияния комедии Грибоедова могут быть обнаружены в нескольких произведениях Достоевского. Так, уже в «Униженных и Оскорбленных»

«Левон и Боренька — чудесные ребята»

комедии Грибоедова неожиданно воскресают в иной социальной обстановке и иной исторической среде. Левенька и Боренька, приятели Кати, играют, в сущности, на собраниях «под крышей» радикальной молодежи такую же роль, как Левон и Боренька в «Английском клубе». «Шумим, братец, шумим» одинаково подошло бы и к оценке «тайных собраний» Английского клуба, участником которых был Репетилов, и «собраний по средам» у Левеньки и Бореньки «под крышей», от которых в таком репетиловском восторге Алеша. Читатель Достоевский здесь переосмысливает запомнившиеся ему художественные образы, переносит их в другую среду и другую обстановку, но основная их композиционно-художественная роль остается одинаковой. Задача их — выпуклее подчеркнуть бессмысленное «беснование» определенной общественной группировки.

Это только эпизод из взаимоотношений Грибоедова и Достоевского. Правда, эпизод показательный. Он существенен, как опорное положение для дальнейшего. Но здесь

еще не отразилось понимание Достоевским образа Чацкого. Впервые, и во весь свой рост, появляется этот образ перед нами в «Идиоте». Появляется, чтобы вполне раскрыть тот смысл, какой вложил в него гениальный читатель-Достоевский.

Три литературных типа, в творчески переработанном виде, легли в основание образа кн. Мышкина. Это:

Чацкий, Дон-Кихот и Рыцарь Бедный.

Они-то и послужили Достоевскому опорой при создании «вполне прекрасного человека». Высшей точкой и завершением этого идейно-художественного ряда был образ Христа. Чацкий в этом ряду был первой ступенью, давшей Достоевскому возможность продвижения к тем высотам, на которые ему удалось в конечном счете поднять своего «идиота».

Что же объединяло, в представлении Достоевского, Чацкого с Дон-Кихотом и Рыцарем Бедным? Как он смог незадачливого героя комедии Грибоедова включить в этот идейно-психологический ряд?

Две черты в понимании образа Чацкого сыграли здесь решающую роль. Прежде всего это — «фантастичность» героя, о которой я уже говорил, фантастичность в своеобразном понимании Достоевского. Отсутствие чутья к реальности, жизнь в мире фантазии и сочиненных образов, непонимание обстановки и людей. И на этой почве — крушение при столкновении с действительностью; трагедия мечтателя-фантаста, приводящая к глубокому разочарованию или даже гибели. Подобно Дон-Кихоту — «одному из самых великих сердцем людей», о которых Достоевский написал незабываемую страницу в своем «Дневнике писателя», Чацкий тоже не сумел «управить и направить» богатство своих дарований на «правдивый, а не фантастический» путь. Подобно Дон-Кихоту, бессмысленно гибнут для человечества его силы и способности. Так, пока в области личной, на почве любовной неудачи, в судьбе Чацкого выявлены чер-

ты, родственные великому идеалисту-мечтателю, другу человечества, Дон-Кихоту Ламанчскому. И Достоевский не мог не выделить в Чацком, как художественном образе, этих черт. Его князь Мышкин отличается таким же отсутствием чутья действительности, так же органически неспособен понять среды, в которой ему приходится действовать. Его выступление на памятном вечере у Епанчиных, так печально для него закончившееся, по психологической обстановке чрезвычайно близко напоминает знаменитую сцену комедии Грибоедова на званом вечере у Фамусова, где Чацкий произносит свой знаменитый монолог. И здесь и там герои с волнением и возбуждением говорят речи, высказывают самые дорогие для них мысли перед аудиторией, которая совершенно не приспособлена к их пониманию. И там и здесь яркое выявление «донкихотства», плененности духа собственною фантазией, неумение понять обстановки. Чацкого объявили сумасшедшим; князь Мышкин вызывает в окружающих почти чувство ужаса; на него смотрят как на помешанного. Кн. Белоконская, олицетворенная тень грибоедовской княгини Марьи Алексеевны, признавалась, что «еще минуту, и она уже хотела спасаться» от свихнувшегося князя. «Идиот» — кн. Мышкин и объявленный «сумасшедшим» Чацкий одинаково близки Дон-Кихоту, образ которого был так бесконечно дорог Достоевскому. И понятно, что он вспомнил Чацкого, когда создавал своего «Дон-Кихота» в лице кн. Мышкина.

Еще другая черта сближает Чацкого с Дон-Кихотом. Черта эта — любовь к сочиненной женщине. Чацкий видит Софью Павловну такою, какою ему ее хочется видеть. Он, подобно Дон-Кихоту, создает свою Дульсинею и не видит Альдонсы. По прекрасному истолкованию самого Достоевского, идеалист-мечтатель, чтобы спасти свою фантазию, нагромождает ложь на ложь, «ложь ложью спасает». Это ведет нас к другому произведению Достоевского, отразившему на себе влияние Грибоедова, к его «Подростку».

Версилов, «фантастический» герой романа «Подросток», самим Достоевским сопоставляется с Чацким. Не случайно ведь заставляет он его играть роль Чацкого на сцене домашнего театра, и не случайно эта игра производит такое потрясающее впечатление на его сына. Сам Подросток уже с детских лет знал комедию Грибоедова и невольно сопоставлял судьбу Чацкого с загадочною жизнью своего отца. И прежде всего его поразило сходство в отношениях Версилова к Ахмаковой с любовной драмой Чацкого. Барон Бьеринг, ничтожный и недостойный пальца на ноге Версилова, выступает его соперником и становится женихом Ахмаковой. Перед нами повторяется в основном сюжетное положение:

Молчалин — Софья — Чацкий,

уже однажды использованное Достоевским в другом художественном ряду:

Ганя — Аглая — кн. Мышкин.

Но на этот раз еще ярче подчеркнуто сходство героя с Чацким в его отношении к героине. Версилов пленен Ахмаковой, его страсть к ней слепа и безрассудна. Он сочинил себе образ любимой женщины и к этой сочиненной мечте прикован навсегда. Сама Ахмакова сознает, что Версилов любит не ее, а свою странную мечту. «Я самая обыкновенная женщина»,— старается она убедить Версилова, но никто не убедит Дон-Кихота, что его Дульсинея простая крестьянка Альдонса. Чацкий и Версилов одного безумия люди, и это сходство символически подчеркнуто Достоевским в проникновенном исполнении Версиловым роли Чацкого. Достоевский любит своего Версилова, хотя и понимает его непригодность к жизни. Также любит он и Чацкого. Слова Подростка о Чацком:

«когда он декламировал на бале, я понимал, что он унижен и оскорблен, что он укоряет всех этих жалких людей, но что он велик, велик» —

одинаково относятся и к Чацкому, и к исполнителю его роли — Версилову. Старый князь Сокольский еще глубже подчеркивает это сходство двух героев-фантастов словами грибоедовской комедии:

«Итак, наш Андрей Петрович с ума спятил; как невзначай и как проворно. Я всегда предрекал ему, что он этим самым кончит».

Мне скажут, что такое понимание Чацкого вовсе не отвечает подлинному образу комедии Грибоедова. Достоевский сочинил своего «русского Дон-Кихота», создал легенду, которая вовсе не связана с известным нам образом Чацкого. На это можно ответить одно: то, чего в произведении не заключено, из него нельзя вычитать. Нет раз навсегда данного литературного образа, он живет вместе с нами и вместе с нами меняется. Заслуга Достоевского заключается в том, что он с гениальной прозорливостью прочел у Грибоедова то, что до него никто не заметил. И этим он только подтвердил величие комедии Грибоедова. После Достоевского мы имеем своего русского Дон-Кихота, и образ Чацкого живет теперь новою жизнью.

* * *

Достоевский — читатель Пушкина! Это одна из самых волнующих тем русской литературы. Можно шаг за шагом показать, как Достоевский, читая и перечитывая Пушкина, волнуясь и спеша, переживал в себе не только его отдельные образы, не только возбуждался его идейными темами, но и схватывал с полунамека всю глубину возможного развития только намеченных им положений. Пушкин для Достоевского был тем совершенством, к которому он всегда стремился приблизиться, но достичь которого он не чаял. Но трудно было найти две более различные индивидуальности, чем были Пушкин и Достоевский. Стихийному гению Достоевского не дано было следовать гармоническо-

му Пушкину. Поэтому, претворяя в своем творчестве пушкинские образы, он немедленно перетолковывает их, заставляя жить их иной жизнью, бурной и трагической, такой, какой только и могут жить герои Достоевского. Так поступил он и с пушкинским Германом, образ которого трагической тенью лег на все его творчество[5].

За спокойным тоном пушкинского повествования о «Пиковой Даме» Достоевский усмотрел глубочайшую проблему о «преступлении и наказании». Герман «с профилем Наполеона и душой Мефистофеля» становится носителем идейного оправдания убийства. Эпиграф Пушкина к одной из главок «Пиковой Дамы»: «homme sans mœurs et sans religion» превращается у Достоевского в основной тезис его художественного мировоззрения: там, где нет веры, там не может быть морали. Где нет Бога, там все позволено. Основной догмат Раскольникова о разделении людей на «дрожащую тварь» и власть имущих — «Наполеонов и Магометов» — только развитие брошенных Пушкиным крылатых слов из «Евгения Онегина»: «мы все глядим в Наполеоны» и проповеди Магомета «дрожащей твари» в «Подражаниях Корану». На это уже было обращено внимание в литературе[6]. Герман, превратившись в сверхчеловека, которому все позволено, под влиянием навязчивой идеи уже не только пугает насмерть старуху, но идет на ее

[5] О «Пиковой Даме» в творчестве Достоевского см. мои работы: «Отражения „Пиковой Дамы" в творчестве Достоевского», — «Slavia», 1929, т. VIII, с. 82—100 и 297—311, и «Сумерки героя (Этюд к работе: „Отражения 'Пиковой Дамы' в творчестве Достоевского")». — «Научные Труды Русского Народного Университета в Праге», 1931, т. IV, с. 158—172. См. также: М. Альтман, Видение Германа (Пушкин и Достоевский). — «Slavia», 1931, т. IX, с. 793—800.

[6] См.: Мережковский, Толстой и Достоевский, т. II, 3-е изд., 1909, с. 98—99; Д. С. Дарский, Маленькие трагедии Пушкина, М., 1915: М. Столяров, Могила Пушкина. — «Россия», 1924, №2, с. 153; Ольга Форш, Сумасшедший Корабль, Л., 1931, с. 146—149.

убийство. И если Герман гибнет, то воскресение Раскольникова дано только в отдаленной перспективе, как результат восстановления веры. Так был понят Достоевским-читателем образ первого русского фантастического героя самого фантастического города в России — Петербурга.

Но и Герман-игрок, человек, плененный единой страстью, раб «неподвижной идеи» (ведь и это устойчивое определение навязчивой идеи у Достоевского идет от Пушкина!), приковал к себе художественное воображение Достоевского. Он не мог с таким спокойствием, с такой художественною бесстрастностью, с такою словесною скупостью, как Пушкин, говорить о страсти игры: слишком хорошо он знал по личному опыту ее всепожирающую силу. Он не мог и не задуматься над идейным смыслом драмы Германа, не мог не вскрыть «нравственного центра» повести Пушкина. И вот здесь мы снова сталкиваемся с поразительным даром углубленного понимания Достоевским чужого художественного творчества. Он по-иному раскрывает перед нами внутренний смысл «Пиковой Дамы», открывает в ней такие глубины, которые никем еще не были предчувствованы[7]. «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе»,—говорит мимоходом Пушкин, а Достоевский немедленно раскрывает смысл этого пушкинского афоризма. Две страсти не могут одновременно ужиться в одной душе, и одна неизбежно поедает другую. Почему гибнет Герман? Потому, что он «забыл Лизу», забыл живую человеческую личность, личность, принесшую себя ему в жертву; забыл, будучи пленен страстью игры. Так мог понять и так понял Достоевский смысл трагедии Германа. И это свое понимание он художественно воплотил в своем «Игроке». Страсть «игры» у Алексея Ивановича, у героя «Игрока», призвана на службу стра-

[7] Ср. мою работу: «„Игрок“ Достоевского».—«Современные записки», 1925, т. XXIV, с. 379—392.

сти любви. Выигрыш должен ему дать то, что не дается внутренним духовным напряжением. Одним поворотом колеса он хочет выиграть любовь Полины. И в тот момент, когда счастье, о котором он еще недавно и мечтать не смел, оказалось осуществленным, когда Полина сама пришла к нему, доверившись его страстным и безумным клятвам, когда она ждала от него нравственной поддержки, он поддается «дикой» мысли и ночью, оставляя ее одну в своей комнате, бежит в игорный дом… и возвращается хотя и с огромными деньгами, но… другим человеком. Страсть игры вытеснила страсть любви, из средства она становится самоцелью. Полина чувствует происшедшую перемену, но сама находится в таком душевном состоянии, что не в силах противиться вспышке страсти, одной страсти без любви. Наутро наступает развязка… Полина швыряет Алексею Ивановичу в лицо выигранные деньги и уходит. Так Достоевский в судьбе своего игрока истолковал трагический исход пушкинской «Пиковой Дамы». Он нашел тот «нравственный центр», который осмыслил трагедию Германа.

Гениальность Пушкина нашла свое высшее выражение в его маленьких трагедиях. Я глубоко убежден, что рано или поздно Запад признает, что маленькие трагедии Пушкина — это высочайшие достижения человеческого духа. Нам, русским, это видно уже сейчас. И в этом, может быть, одна из главных заслуг Достоевского. Своим творчеством он бросает отраженный свет и назад к Пушкину. «Необходимо было пройти столетию, необходимо было Достоевскому выносить свои головокружительные прорицания, чтобы в прозрачном Пушкине была измерена его непостижимая глубина»,— справедливо говорит Дарский, автор прекрасной работы о «Маленьких трагедиях Пушкина»[8]. И теперь, после Достоевского мы знаем, что «воля к власти», властолюбие, которое питало жажду к богатству Скупого

[8] Упомянутая работа, с. 25.

Рыцаря, находится в тесной связи с «своеволием», желанием утвердить свою волю над всем[9]. Деньги, богатство — только путь к преодолению слепого случая-судьбы, только способ утвердить свое *я* и отвоевать у судьбы право на счастье. Подросток Достоевского «с детства выучил наизусть монолог Скупого Рыцаря Пушкина» и убежден, что «выше этого, по идее, Пушкин ничего не производил». В сущности, он и является истолкователем этой идеи, он придает ей особую глубину и значительность. Впервые Достоевским была подчеркнута «фантастичность» образа Барона, его «подпольная психология», и, может быть, слова Альбера:

> ...пускай отца заставят
> Меня держать как сына, не как мышь,
> Рожденную в подполье... —

нашли свое неожиданное отражение в заглавии «Записок из подполья».

Достоевский первый осмыслил в «Скупом Рыцаре» и всю глубину коллизии между отцом и сыном. Свое понимание этой коллизии он отражает в истории столкновения Дмитрия Карамазова с отцом, Федором Павловичем. Но еще разительнее, что Достоевский усмотрел в Альбере — «безумце и расточителе» того «отцеубийцу в мыслях», морального виновника преступления, о котором он нам поведал потом в своих «Братьях Карамазовых». Ведь теперь, после Достоевского, ясно, что Альбер действительно виновен, что не столь уж лживы обвинения Барона против сына, сказанные им герцогу:

> Он... он меня
> х о т е л убить.

Да, действительно, Альбер, поставленный в ложное положение скупостью отца, доведенный нуждой до унижения

[9] См. мою работу: «„Скупой Рыцарь“ Пушкина в творчестве Достоевского». — «Пушкинский сборник», Прага, 1929, с. 209—244.

и позора, втайне мечтает об отцовском наследстве. Золото «когда-нибудь послужит мне, лежать забудет», вырывается у него в разговоре с Соломоном. Но ведь это признание равносильно желанию скорейшей смерти отца. Соломон только ловко подхватывает то, что ему подсказывает сам Альбер. Своим «amen» на пожелание Соломона «пошли Вам Бог скорей наследство» Альбер становится идейным соучастником преступного замысла Соломона. Так читал Достоевский «Скупого Рыцаря» и так понимал его. И в «Братьях Карамазовых» нашло свое художественное отражение такое понимание. Только образ Альбера у Достоевского раздвоился. Роль непосредственного протеста, бунт против отца падает на Дмитрия Карамазова. Мотив «идейного отцеубийства» переходит к Ивану. Развивать этой мысли я дальше не могу, но внимательное чтение «Братьев Карамазовых» дает полное право на такое утверждение.

Я взял только два произведения Пушкина в их преломлениях в творчестве Достоевского. Число примеров углубленного чтения Достоевским Пушкина можно бы значительно увеличить. Укажу только мимоходом, как сильно задела Достоевского проблема самозванства, поставленная уже Пушкиным в своем творчестве. «С проникновенной зоркостью разрабатывает Пушкин проблему самозванства. Кто эти все незваные честолюбцы и недоноски истории, похитители престола и цареубийцы, как не притворщики и призраки, лживые личины законного, отмеченного высшим знаком и власть имущего, царя? Они не призванные и занимают не им принадлежащее место — в этом их вся казнь. Здесь все будущие темы Достоевского, его великие догадки и прорицания» — вот вывод уже мною упоминавшегося исследователя Пушкина[10]. Но вывод может и должен быть сделан и иной: только подлинное гениальное проникновение в творческие тайны Пушкина могло вскрыть

[10] Д. Дарский, Маленькие трагедии Пушкина, с. 14—15.

в его намеках ту глубину, которая перед нами раскрылась после Достоевского. Недавно один из немецких историков литературы, проф. Г. Геземанн, говоря о Достоевском, сказал: им создана легенда о Пушкине, у вас теперь не исторический, но «легендарный» Пушкин[11]. Мы можем этому только радоваться, так как исторического Пушкина вовсе и нет, а есть Пушкин неисчерпаемых возможностей, прозрачные воды гениальности которого скрывают такие глубины, заглянуть в которые помог нам равноценный ему по своей гениальности писатель. Здесь подлинно — гений гению весть подает!

* * *

Иным было восприятие Достоевским Гоголя. Если при чтении Пушкина творческая фантазия Достоевского работала в сторону углубления его идей, придавая его образам драматическую заостренность и идеологическую концентрированность, то Гоголь очень рано стал вызывать в Достоевском чувство неудовлетворенности, почти раздражения, которое находило выход в художественной полемике с ним.

Достоевский-читатель с необычайною силою воспринимал трагичность сюжетов Гоголя. Но способ трактовки этих сюжетов был неприемлем для него. Жуткий мир гоголевского маскарада, участниками которого являлись не живые лица, а маски, за которыми стоял их гениальный автор и с загадочным бесстрастием где-то за сценой приводил их в движение, не вызывал в Достоевском смеха, а требовал немедленного отклика, вызывал потребность вдохнуть жизнь во все эти подобия людских существ, очеловечить гоголевские миражи чувствами любви и сострадания[12].

---

[11] Gerhard Gesemann, Einige Dostojevskijsche Motive in der jungsten deutschen Malerei.— «Slavische Rundschau», 1931, Bd. III, №2, с. 76.

[12] О Гоголе в творчестве Достоевского см. мои работы: «„Шинель“ Гоголя и „Бедные Люди“ Достоевского» в «Записках Русского Исто-

Уже в «Бедных Людях» Макар Алексеевич пытается протестовать против бессмысленного осмеяния Акакия Акакиевича. Для него непереносимо выставление на общий позор бедности и забитости человека, для него непонятно, как мог писатель так жестоко обидеть живую человеческую личность. В одном из своих трогательных писем к Вареньке он предлагает свое окончание «Шинели» Гоголя, где бы и шинель отыскалась и где бы «генерал, узнавши подробнее о его добродетелях, перепросил бы его в свою канцелярию, повысил бы чином и дал бы хороший оклад жалования». Сам Достоевский воспользовался советом своего героя: у него в «Бедных Людях» Его Превосходительство помогает своему жалкому, впавшему в последнюю степень нищеты подчиненному и спасает его от катастрофы. Девушкин чувствует глубокое возмущение «Шинелью». «Да, ведь, это злонамеренная книжка... Это просто неправдоподобно, потому что и случиться не может, чтобы был такой человек. Нет, я буду жаловаться... формально жаловаться...» — пишет он с возбуждением Вареньке Доброселовой. Другое дело «Станционный Смотритель» Пушкина. Над несчастной судьбою Вырина Макар Алексеевич проливает слезы и видит в авторе его проявление глубокой человечности. Не может быть сомнения, что в этих критических оценках Девушкина отражаются и читательские восприятия от Гоголя самого автора повести «Бедные Люди».

Сама эта повесть возникла на основе гоголевской «Шинели», как своеобразная художественная отповедь на нее. Достоевского задело в «Шинели» искажение дорогой уже тогда ему идеи: пробуждения, воскрешения к жизни приниженной и забитой человеческой души. Для Гоголя, с его

рического Общества в Праге», 1927, т. I, с. 47—56 и отд. Прага, 1927; «К вопросу о влиянии Гоголя на Достоевского», Прага, 1928 (см. также «Slavia», т. VII, кн. 1); «Il superamento di Gogol (Per la comprensione delle prime opere del Dostojevskij)».— «La Cultura», 1931, X, с. 151—170.

способностью подносить самый жуткий мотив в облачении своеобразного гротеска, на почве этой идеи вырос сюжет о шинели, обновительнице жизни. Такая роль «шинели» в жизни человека должна была показаться оскорбительной Достоевскому. Не поднял Гоголь приниженного своего героя, на миг воскресив его к жизни новой шинелью, а еще больше унизил, растоптал его. Достоевский противопоставил Гоголю свой сюжет. Он прежде всего «очеловечивает» его, подставляет вместо «шинели» живое существо, на долю которого выпадает роль воскресителя жизни. Вместо «шинели» является Варенька Доброселова. И тогда вместо повести-гротеска явится трогательный роман бедных людей, сблизившихся на почве человечности и любви. Так ответил Достоевский на «Шинель» Гоголя. Это была художественная реакция гениального читателя на повесть Гоголя.

Что в такой реакции не было ничего случайного, что она отвечала глубокому внутреннему различию Гоголя и Достоевского, видно из одинаковой судьбы другой замечательной повести Гоголя, его «Носа». И здесь повторилось почти то же.

Какой-то стороной своего идейного содержания «Нос» Гоголя больно задел творческое воображение Достоевского. И это вызвало с его стороны резкую художественную отповедь. «Двойник» Достоевского и явился по существу таким ответом Достоевского-читателя на повесть «Нос». Чем же был Достоевский-читатель задет в повести Гоголя «Нос»?

Новелла-гротеск, за которой не чувствуется никакой внутренней взволнованности, никакой «идеи», вызвала в Достоевском чувство глубокого неудовлетворения. Тем более, что он остро воспринял тот ужас, который лежал в основе истории «пропажи носа» у майора Ковалева. Для него фантастическая история исчезновения носа вырастала в трагедию личности ее героя. Достоевский своеобразным

чутьем художника трагического, а не комического подметил в «Носе» элементы подлинной человеческой трагедии. Смысл этой трагедии был в раздвоении личности, в двойничестве.

Но чтобы высвободить эти элементы трагичности из душной обстановки гротескной новеллы, Достоевский прежде всего должен был освободиться от своеобразного героя ее, Носа. Ему не могло быть места в трагической поэме Достоевского. И здесь Достоевский повторяет тот же прием, который им уже был применен в «Бедных Людях». Там он заменил неодушевленную «шинель» Варенькой Доброселовой, здесь — на место Носа, гротескного героя гоголевской повести, становится Двойник несчастного Голядкина. Гениальный читатель и истолкователь чужого творчества, Достоевский подметил в «Носе» Гоголя элементы трагического. Это была одна из самых волнующих проблем Достоевского — проблема двойника.

Но не только центральная проблема раздвоения личности была Достоевским вычитана из повести Гоголя. Он в ней подметил еще ряд существенных моментов, только мимоходом задетых Гоголем. В своем «Двойнике» Достоевский подхватывает эти только намеченные, но не осознанные Гоголем проблемы, чтобы показать всю их существенность. «Пропущенные идеи», так бы мог их на своем языке назвать сам Достоевский.

Прежде всего это — проблема личности. Достоевского волнует в двойничестве возможность потери личности, утраты ею своего определенного места в общем строе душевной жизни. Разрушена цельность личности; под влиянием определенной душевной травмы нарушено равновесие душевных сил и создается трагическое раздвоение. Гоголь не раскрывает своего понимания причины этого душевного конфликта, сводя в конце концов все к анекдоту. Достоевский находит эту причину в понятии вины, в трагедии совести. В представлении майора Ковалева ви-

новницей пропажи носа является штаб-офицерша Подточина, это она «подточила», подвела его под пропажу носа. «Скаредная немка» Каролина Ивановна, хозяйка Голядкина, тоже виновата во всех его несчастьях. Но мы видим, что у Голядкина это только перенесение на другого пробудившегося сознания собственной виновности. В намеках мы улавливаем какой-то скрытый от нас морально тяжкий проступок Голядкина по отношению к этой немке. И именно в тот момент, когда он решает поправить свои дела женитьбой на дочери своего начальника, в нем просыпается сознание своей виновности. Трагедия совести, трагедия непреодоленной сознанием вины маленького, но в своей судьбе трагического человека скрыта за трагедией Голядкина. Этой трагедии не захотел заметить в Ковалеве Гоголь, и простить ему этого Достоевский не мог.

Поскольку личность индивидуальна и неповторяема, она должна занимать свое, совершенно определенное место в жизни. Стремление выйти за пределы этой положенной предопределенности является уже посягательством на чужое место, на вытеснение чужой личности из ее законных пределов. Так возникают проблемы «своего места» и «самозванства», которые занимают столько места в больном воображении Голядкина. И на эти существенные в общем мировоззрении Достоевского проблемы он нашел намеки в повести Гоголя, но только намеки, без их достаточного художественного выявления. И именно то, что Гоголь просмотрел столь существенные проблемы, что он вплотную к ним подошел, но прошел мимо них, связав их с новеллой-гротеском, придав всему событию характер анекдота, вызвало в Достоевском потребность отозваться на гоголевский «Нос» своим «Двойником».

Наконец, в какой-то мере, даже основная идея «Легенды о Великом Инквизиторе», занимающая едва ли не центральное место в общем строе философско-художественного мировоззрения Достоевского, связана с отношением

Достоевского к Гоголю. И что любопытно, все на той же почве неудовлетворенности Гоголем, недовольства тем, что Гоголем поставленные проблемы не нашли в нем должного понимания и художественного воплощения. Сейчас уже можно считать установленным, что идея Великого Инквизитора в зачаточном виде содержится уже в ранней повести Достоевского «Хозяйка» (1847 г.). Но этот рассказ Достоевского находится в самой непосредственной связи с повестью Гоголя «Страшная Месть». Не буду сейчас здесь повторять оснований, дающих нам право на такое утверждение. Близость двух героинь «Страшной Мести» и «Хозяйки», носящих общее имя Катерины, находится вне всякого сомнения. «История Катерины» Достоевского есть усложненная привходящими мотивами и развернутая по принципу психологического обоснования повесть о трагической судьбе другой, гоголевской Катерины из «Страшной Мести». Что же остановило внимание Достоевского в этом фантастическом рассказе Гоголя? Загадочное порабощение человека человеком, рабство воли и добровольное отдание себя во власть другого — вот проблемы, учуянные Достоевским в истории Катерины из «Страшной Мести». Таинственная власть колдуна-отца над душою дочери показана у Гоголя только символически. Колдовское наваждение, вызов к себе чарами души Катерины во время ее сна — все это символизует здесь власть отца над темной подсознательной стороной ее души. Достоевский переводит этот мотив из потустороннего мира в мир психической загадочности, лишая его таким образом немотивированности, свойственной легенде-сказке. Для Достоевского власть Мурина над Катериной объясняется психологией «слабого сердца», особого психического состояния, когда человек готов отдать добровольно свою волю другому только за то, что он берет на себя всю ответственность за него, за право переложить свою вину со своих слабых плеч на плечи другого. С глубоким проникновением в душу человеческую выявил эту черту

Достоевский в психологии Катерины. Но ведь здесь в зачаточном виде уже заложено зерно идеи Великого Инквизитора! Старик Мурин, «обрезавший крылья у вольной свободной души», является прямым прообразом Великого Инквизитора. И тогда мы вправе сказать, что в какой-то части своей идея Великого Инквизитора восходит к Гоголю, только не в смысле прямого влияния Гоголя на Достоевского, а в результате его раздумья над намеченной, но не замеченной самим Гоголем загадочной проблемой порабощения воли.

Так в творческих раздумьях над произведениями Гоголя Достоевский творил свои художественные образы, полные глубокого содержания.

* * *

Моя тема далеко не исчерпана. Но я надеюсь, что основной ее тезис уже и тем, что мне удалось сказать, вполне доказан. Да, Достоевский был гениальным читателем, с необычайной художественною восприимчивостью к чужому творчеству. Он не только читал, но творил вместе с читаемым автором, сживался с его героями, переносил их в иную обстановку, заставлял их жить новой для них, мятущейся и трагической жизнью. Его возбуждали затронутые в читаемой книге идеи, и он их художественно претворял, из намеков создавал глубочайшие проблемы, которые разрабатывал в своем творчестве. Он не только соглашался, но и спорил, вносил в чужое творчество свое понимание, как бы желая показать, что бы он сделал, если бы взял подобную тему. И поэтому в творчестве Достоевского столько нитей тянется к предшествующей русской литературе, поэтому он так укоренен в русской литературной традиции. Но мне могут сказать, что, доказав свой тезис, я в то же время как бы снижаю гениальность Достоевского как писателя и мыслителя. Если Достоевский вычитал столько у

своих предшественников, то что же остается на его личную долю, в чем оригинальность его творчества? Я думаю, что в основе такого вопроса лежит непонимание самой проблемы творческой самобытности. Почему никто не поставит в упрек философу, что в своих философских построениях он опирается на выводы своих предшественников, почему здесь эта связь с научной традицией считается обязательной? В такой же мере и развитие литературы имеет свои законы, и писатель, как бы он ни был гениален, опирается на своих литературных предшественников. Наоборот, там, где эти связи порваны, там законно возникают сомнения в достоинствах произведения. Гениальность Достоевского-писателя и заключалась в том, что он, впитав в себя творчество своих предшественников, смог подняться на небывалую высоту. И если мы можем проследить те корни, которые питали могучее древо его гения, то это только свидетельствует о его почвенности, об укорененности его в почве родного народа.

6 февр. 1931 г.

Первые шаги Достоевского
(Генезис романа «Бедные Люди»)[1]

Начало литературной деятельности писателя представляет для исследователя особый интерес. Начинающему писателю приходится определить свое отношение к литературной традиции, наметить свой путь среди имеющихся литературных вкусов и направлений. Пусть этот выбор чаще всего происходит полусознательно, без отчетливого понимания автором тех руководящих начал, которые лягут позже в основу его литературной деятельности, но все же эти первые, еще робкие шаги являются для него решающими. Очень важно проследить именно первые шаги писателя, наметить колебания, которые проявились у него в поисках своего пути, выяснить, под воздействием каких литературных традиций создавалось первое произведение. При этом необходимо учесть и характер литературного успеха писателя, выделить черты, которые привлекли к нему внимание, и установить, в какой мере эти черты являлись определяющими для самого автора. Очень часто первое произведение писателя, встреченное весьма сочувственно современной критической литературой, оказывается ложно понятым. Создается расхождение между автором и критикой, которого не осознает ни одна, ни другая сторона. Успех произведения заслоняет до поры до времени взаимное непонимание. Только с появлением следующих произведений этот разрыв обнаруживается с большой наглядно-

---

[1] В первоначальном виде напечатано в журн. «Slavia», XII, 1933, в. 1—2. С. 134—161. Настоящий текст местами исправлен и дополнен.

стью. Критика разочаровывается в своих ожиданиях, обрушивается на молодого писателя или, что еще хуже, начинает его замалчивать. Писатель впадает в глубокое разочарование и часто терпит полное крушение, не будучи сам в состоянии дать себе отчет о причине своего внезапного неуспеха. Только сильные натуры, награжденные подлинным талантом, переживают благополучно этот кризис. Так случилось с Львом Толстым[2] в менее яркой форме, так было в острой и болезненной форме с Достоевским.

На какой же почве происходит это расхождение между писателем и современной ему критикой? Обычно критика идет в русле современных литературных вкусов, примыкает к той или иной литературной традиции, осваивает новое под углом зрения уже определившихся критических оценок. Своеобразие нового таланта, даже если и оказывается отмеченным, воспринимается под этим устоявшимся углом зрения. Сам писатель дает основание к тому, чтобы его своеобразие не было во всей полноте угадано по его первому произведению: он еще слишком робок и неуверен в своих первых шагах, еще слишком явно прикрывается чужой, традиционной формой. Обычно только позже, после литературного успеха своего первенца, он резче обнаруживает свое писательское лицо, но так как это неизбежно связано со своеобразной борьбой с установившимися литературными формами, с их разложением, то эти произведения по своим формальным достижениям обычно стоят ниже того привычного уровня, который определяет собою эстетические нормы данного времени,— и критика имеет полную возможность обрушиться на писателя за его «формальное несовершенство». Для писателя наступает трудный период

---

[2] О исканиях Толстого см. книгу Б. М. Эйхенбаума «Молодой Толстой» (Пет.—Берл., «Гржебин», 1922): «...после „Детства“ успех Толстого начинает падать, а к 60-м годам он считается почти забытым писателем» (с. 59).

искания новой формы, сквозь которую ему нужно выявить своеобразие своего писательского лица. На этом пути его ждут тяжелые разочарования и испытания. Он проделывает его при полном непонимании критики, ею замалчиваемый или осуждаемый. И только пройдя этот период, пробившись к новой форме и приведя ее в гармоническое соотношение с предшествующей традицией (чаще всего эта связь устанавливается с более старшим литературным поколением через головы своих непосредственных предшественников), писатель находит вновь себя и создает крупное произведение, признаваемое единогласно критикой, как бесспорное достижение. И тогда писатель становится признанным. Насколько, однако, устойчиво бывает это непонимание критикой раннего периода творчества писателя, видно из того, что и целое поколение спустя, когда на смену критике приходит историко-литературная наука, она обычно дает ошибочную оценку всему раннему периоду творчества писателя, считая его малоценным. Нужен длинный период научных изысканий, чтобы снова вернуться к истокам творчества писателя и в них именно обнаружить все своеобразие его писательского таланта. Тогда становится ясным, что только при свете этих ранних произведений можно понять во всей глубине и полноте зрелый период творчества.

Время такого именно изучения творчества Достоевского наступило сравнительно недавно. Литература о Достоевском, как в России, так и вне ее, обогатилась целым рядом исследований о раннем творчестве Достоевского, и этими работами установлено с бесспорностью, что уже в своих ранних произведениях Достоевский наметил в основных чертах свой будущий путь. И еще больше — даже вся проблематика Достоевского с большой отчетливостью намечена Достоевским уже в этих ранних произведениях. Однако работа эта еще только начата, требуется еще много настойчивых усилий, чтобы во всей полноте оценить первый период литературной деятельности Достоевского. Особенного внима-

ния заслуживают при этом, как мы уже говорили, первые шаги писателя на его страдном литературном пути. Эти соображения и заставляют нас остановиться подробнее на истории создания Достоевским его первого романа «Бедные Люди».

Спорным является уже вопрос о самом начале работы Достоевского над «Бедными Людьми». Письма Достоевского и его позднейшие воспоминания относят совершенно определенно начало этой работы к осени 1844 года. Но в литературе о Достоевском существует свидетельство, заставляющее усомниться в правильности этого авторского показания. А. И. Савельев, старший дежурный офицер Инженерного Училища, оставивший воспоминания о времени пребывания Достоевского в Училище, сообщает, что Достоевский писал роман «Бедные Люди» еще в Инженерном Училище, выбирая для этого ночное время. когда ему никто не мог мешать. Следует отметить, что Савельев подкрепляет это свидетельство словами самого Достоевского, относящимися, правда, к значительно более позднему времени. При этом Достоевский начало своей работы над романом отнес, по словам Савельева, к еще более раннему периоду, до своего поступления в Инженерное училище, т. е. до 1833 г.[3] Таким образом, сам Достоевский себе противоречит в вопросе, столь существенном для нас.

Достоевский допускает также ошибку, когда утверждает в своих воспоминаниях, что роман «Бедные Люди» был его первым литературным произведением. Мы знаем, что еще

[3] См. «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПб., 1883, отд. 1. С. 43. Далее везде цитирую этот источник: Биогр., отд. и стр. «Сорок лет спустя при одном из моих свиданий с Ф. М. Достоевским», говорит А. И. Савельев в примечании к своим воспоминаниям, «когда я припомнил его ночные письменные занятия в роте, особенно то обстоятельство, что я мешал ему иногда заниматься ночью, то он мне сказал, что он тогда действительно писал роман „Бедные Люди“, но что начал писать этот роман еще до поступления своего в училище».

в начале 1841 г. он читал отрывки из двух своих драматических опытов (навеянных, надо думать, чтением Шиллера и Пушкина): «Марии Стюарт» и «Бориса Годунова». Над первым сюжетом Достоевский работал, по свидетельству А. Е. Ризенкампфа, еще и в 1842 г.[4] К 1843 и 1844 гг. относится работа над переводом «Матильды» Евг. Сю, а к апрелю 1844 г. над переводом романа «La dernière Albini» Жорж Занд[5]. Роман «Бедные Люди» не был и первым произведением Достоевского, появившимся в печати. Он дебютировал переводом романа «Евгения Гранде» Бальзака, напечатанным в «Репертуаре и Пантеоне» 1844 г. (кн. 6 и 7). Над этим переводом он работал в конце 1843 г. и закончил его на Рождество того года, как видно из письма брату М. М. Достоевскому от пол. января 1844 г.[6] К этому же времени относится еще одна не дошедшая до нас драма Достоевского, о которой он пишет брату в том же письме: «Кля-

[4] Биогр. 1, 41.

[5] См. письма Достоевского от 31.12.1843, нач. 1844 г., 14.2.1844 г., апр. 1844 г. (Письма под редакцией А. С. Долинина, т. 1. С. 66, 68, 69—70, 71 и т. 2. С. 553). В. Микулич (Л. И. Веселитская), с кот. Достоевский познакомился в дек. 1880 г., в своих воспоминаниях сообщает со слов Достоевского о начале его литературной деятельности: «Потом, не утерпев, я спросила его, как он начал писать, писал ли предварительно стихи и не писал ли что до „Б. Л.“ или это был его первый опыт. Нет, стихов не писал, т. е. писал, но только шуточные. А серьезно никогда не мог. До „Б. Л.“ он ничего оригинального не написал, а начал с того, что переводил романы, которые ему нравились, романы Бальзака...»—(В. Микулич. Встречи с писателями. Л., 1929. С. 154).

[6] Письма, 1, 69: «Нужно тебе знать, что на праздниках я перевел Евгению Grandet Бальзака (чудо! чудо!). Мой перевод бесподобный...» Перевод ром. «Евгения Гранде» опубликован Л. П. Гроссманом в Полн. собр. соч. Достоевского, изд. «Просвещение», т. 23. С. 363—525. См. Г. Н. Поспелов: «Eugénie Grandet» Бальзака в переводе Ф. М. Достоевского. Учен. Записки Языка и Литер. М., 1928, т. 2. С. 103—136.

нусь Олимпом и моим жидом Янкелем (оконченной драмой, и чем еще? Разве усами, кои, надеюсь, когда-нибудь вырастут), что половина того, что возьму за Евгению, будет твоя...»[7] К этой же «оконченной драме», надо думать, относятся самонадеянные мечты о ее постановке на театре, как видно из его письма к брату от 30 сент. 1844 г.: «Ты говоришь: спасение мое — драма. Да ведь постановка требует времени. Плата также. А у меня на носу отставка...», а в другом месте: «...драму поставлю непременно. Я этим жить буду»[8]. Однако, скоро Достоѐвский убедился, что драматический род творчества ему плохо дается. В приписке к письму от 24 марта 1845 г. он пишет: «Писать драмы — ну, брат. На это нужны годы трудов и спокойствия, по крайней мере, для меня. Писать ныне хорошо. Драма теперь ударилась в мелодраму. Шекспир бледнеет в сумраке и сквозь туман слепандасов-драматургов кажется Богом, как явление духа на Брокене или в Гарце. Впрочем, летом, я может быть буду писать. 2, 3 года, и посмотрим, а теперь подождем! Брат, в отношении литературы я не тот, что был тому назад два года. Тогда было ребячество, вздор. Два года изучения много принесли и много унесли»[9].

Надо думать, решающее значение для осознания своего роста имела работа над «Бедными Людьми». Именно в работе над своим первым романом Достоевский почувствовал, в чем его сила и в какой области ему суждено оказаться литературным новатором. Это была область философского романа, к которой, однако, он пришел не сразу. Первым шагом в этом направлении и был роман «Бедные Люди».

---

[7] Письма, 1, 69.

[8] Письма, 1, 73. Об этих ранних попытках драматического творчества см. интересную работу М. Алексеева «О драматических опытах Достоевского» в сборнике «Творчество Достоевского» под ред. Л. П. Гроссмана. Одесса, 1921. С. 41—62.

[9] Письма, 1, 76.

Первое упоминание о работе над этим романом мы встречаем в письме Достоевского к брату Михаилу Михайловичу от 30 сент. 1844 г.: «У меня есть надежда. Я кончаю роман в объеме Eugénie Grandet.

Роман довольно оригинальный. Я его уже переписываю, к 14-му я наверно уже и ответ получу за него. Получу может быть руб. 400, вот и все мои надежды. Я бы тебе более распространился о моем романе, да некогда...», и в конце того же письма Достоевский вновь обращается к роману: «Я чрезвычайно доволен романом моим. Не нарадуюсь. С него-то я деньги наверно получу,—а там...»[10] Любопытно, что Достоевский, работая, очевидно, упорно над своим первым романом уже в 1844 году, ничего своему брату, которому сообщает подробно о своих работах над переводами, не сообщает до того момента, когда ему казалось, что роман у него уже окончательно закончен и его остается, переписав, только пристроить в «Отечественные Записки». Подтверждение того, что именно в это время Достоевский усиленно работал над своим романом, мы находим и в воспоминаниях Д. В. Григоровича, который говорит, что ко времени их совместного жительства[11]: «Достоевский... просиживал целые дни и часть ночи за письменным столом. Он слова не говорил о том, что пишет: на мои вопросы он отвечал неохотно и лаконически; зная его замкнутость, я перестал спрашивать. Я мог только видеть множество листов, исписанных тем почерком, который отличал Достоевского: буквы сыпались у него из под пера точно бисер, точ-

[10] Письма, 1, 73 и 74.

[11] Общий адрес Д. В. Григоровича и Достоевского впервые упоминается в письме Достоевского к брату от 30 сент. 1844 г. (Письма, 1, 74). Впрочем, уже в письме, датируемом П. Н. Сакулиным летом 1844 г., имеется указание, что Д. жил на квартире «у Владимирской церкви», что совпадает с его полным адресом: «У Владимирской церкви в доме Прянишникова в Графском переулке» (ср. Письма, 2, 555).

но нарисованные...»[12] Вероятно, отражением этого периода творчества над «Бедными Людьми» является известное место в «Униженных и Оскорбленных», где Иван Петрович вспоминает свои переживания в связи с работой над своим первым романом. «Если я был счастлив когда-нибудь»,— говорится здесь о начинающем писателе, «то это даже и не во время первых упоительных минут моего успеха, а тогда, когда еще я не читал и не показывал никому своей рукописи: в те долгие ночи, среди восторженных надежд и мечтаний и страстной любви к труду; когда я сжился с моей фантазией, с лицами, которых сам создал, как с родными, как будто с действительно существующими; любил их, радовался и печалился с ними, а подчас даже плакал самыми искренними слезами над незатейливым героем своим...»[13]

Автобиографический характер этих строк вне всякого сомнения, и с какою бы осторожностью ни подходить к использованию художественных произведений для целей биографических, все же здесь можно себе позволить предположение, что эти поздние припоминания (роман «Униженные и Оскорбленные» писался в 1860 году) довольно верно отражают переживания Достоевского во время его работы над первым романом.

Автобиографичность этого места подтверждается и позднейшими воспоминаниями Достоевского о «Бедных Людях» в «Дневнике Писателя»: «...писал я их с страстью, почти со слезами,— неужто все это, все эти минуты, которые я пережил с пером в руках над этой повестью,— все это ложь, мираж, неверное чувство? Но думал я так, разумеется, только минутами, и мнительность немедленно возвращалась»[14].

---

[12] Д. В. Григорович. Литературные воспоминания. Лен., 1928, изд. «Academia». С. 139.

[13] «Униженные и Оскорбленные». Ч. 1, гл. V. Полн. собр. худ. произв. М., Госиздат, т. II. С. 23. Ссылки на это изд. дальше всюду ограничиваю указанием на том и стр.

[14] Дн. Пис. 1877, янв. II/4.12, 30.

Можно думать, что работа в этот период творчества шла напряженно, однако без больших внутренних трудностей. Об этом говорит и стиль первого упоминания о романе в письме к брату. Но, как это часто бывает и как позже у Достоевского бывало почти постоянно, за этим творчески напряженным, но недостаточно критическим периодом наступила внезапная заминка. Зимою 1844 г. Достоевский вдруг почувствовал неудовлетворенность своим уже законченным романом и приступил к его переделке. «Кончил я его совершенно», пишет он 24 марта 1845 г., «чуть ли еще не в Ноябре месяце, но в Декабре вздумал весь его переделать: переделал и переписал, но в Феврале начал опять снова обчищать, обглаживать, вставлять и выпускать. Около половины Марта я был готов и доволен...», и тут же ниже он дает такую самооценку своему переработанному произведению: «Моим романом я серьезно доволен. Это вещь строгая и стройная. Есть впрочем ужасные недостатки»[15].

Следует сейчас же отметить, что эта столь решительная переработка романа находится в какой-то связи с раздумьями молодого Достоевского над задачами писателя, с его оценкой современной ему литературы и вдумчивым отношением к жадно прочитываемым им книгам. Это для нас существенно, ибо поможет нам позже разобраться в тех колебаниях, которыми сопровождалось творчество начинающего Достоевского. Пока только отметим, что эти колебания отражали не просто недовольство в области стилистического выполнения или композиционного построения произведения, но касались самого существа дела: связи с этой или иной литературной традицией. Так можно думать на основании следующих строк того же письма, в котором говорится о решительных переделках в романе. Объявляя брату, что он будет до последней возможности крепиться,

[15] Письма, 1, 74—75.

чтобы не писать «на заказ», Достоевский прибавляет в пояснение этого своего решения: «Заказ задавит, загубит все. Я хочу, чтобы каждое произведение мое было отчетливо хорошо. Взгляни на Пушкина, на Гоголя. Написали не много, а оба ждут монументов... Зато слава их, особенно Гоголя, была куплена годами нищеты и голода. Старые школы исчезают. Новые мажут, а не пишут. Весь талант уходит в один широкий размах, в котором видна чудовищная недоделанная идея и сила мышц размаха, а дела крошечку. Béranger сказал про нынешних фельетонистов французских, что это „бутылка Chambertin в ведре воды". У нас им тоже подражают. Рафаэль писал года, отделывал, отнизывал, и выходило чудо, боги создавались под его рукою. Vernet пишет в месяц картину, для которой заказывают особенных размеров залы, перспектива богатая, наброски, размашисто, а дела нет ни гроша. Декораторы они!» Он признается, что для него чтение играет огромную роль, вплетаясь органически в его творчество. «Ты, может быть, хочешь знать,—спрашивает он брата,—чем я занимаюсь, когда не пишу,—читаю. Страшно читаю, и чтение странно действует на меня. Что-нибудь, давно перечитанное, прочитаю вновь, и как будто напрягусь новыми силами, вникаю во все, отчетливо понимаю, и сам извлекаю умение создавать»[16].

Итак, вне всякого сомнения, переработка романа «Бедные Люди», предпринятая Достоевским зимою 1844 г., стояла в самой непосредственной связи с продумыванием им своей «поэтики», попыткой найти свое место в ряду современных ему литературных школ. И другое: при этих раздумьях мысль Достоевского устремлялась к Пушкину и Гоголю, которым он противопоставлял современных ему

[16] Письма, 1, 75 и 76. Подчеркнуто мною. Напоминаю, что это то же письмо, в котором имеются уже выше приведенные строки о сознательном отказе писать драмы.

писателей. В своем творчестве он должен был, следовательно, отразить прежде всего свое отношение к этим двум своим гениальным предшественникам.

Но раз ступив на путь продуманной переработки своего произведения, Достоевский уже не мог сразу удовлетвориться сделанными изменениями. Наступает длительный период отделки и обработки романа. В начале мая Достоевский снова пишет брату: «Я до сей поры был чертовски занят. Этот мой роман, от которого я никак не могу отвязаться, задал мне такой работы, что если бы я знал, так не начинал бы его совсем. Я вздумал его еще раз переделывать, и ей-Богу к лучшему; он чуть-ли не вдвое выиграл. Но уж теперь он кончен, и эта переправка была последняя. Я слово дал до него не дотрогиваться...» Характерно, что Достоевский ищет в этих своих постоянных возвращениях к рукописи оправдания в ссылках на крупных писателей, и прежде всего на того же Пушкина и Гоголя. При этом его самого интересует специально вопрос о творческой работе над «первыми произведениями». «Участь первых произведений»,—пишет он в том же письме, «всегда такова; их переправляешь до бесконечности. Я не знаю, была ли Atala Chateaubrian'а его первым произведением, но он, помнится, переправлял ее 17 раз. Пушкин делал такие переправки даже с мелкими стихотворениями. Гоголь лощит свои чудные создания по два года...»[17] Но эта работа уже не была коренной переделкой, а отделка в деталях, согласование всех частей с уже найденной и принятой художественной формой. Коренная переработка романа падает на зиму 1844 года. Вероятно, именно значительностью этой переделки объясняется то противоречивое место «Дневника Писателя» за 1877 г., в котором Достоевский вспоминает свои первые литературные шаги. «В начале зимы я начал вдруг „Бедных Людей“, мою первую по-

[17] Письмо от 4 мая 1845 г. Письма, 1, 77.

весть, до тех пор ничего еще не писавши»[18]. Но ведь уже в сентябре «роман» в сознании Достоевского был готов, и он приступил к его переписке. Очевидно, эта редакция романа так сильно отличалась от переработанной заново в декабре, что в его сознании самое начало работы переместилось на начало зимы 1844 г. Такая ошибка психологически вполне объяснима. Весьма возможно, что эта более ранняя редакция даже в сознании Достоевского еще и не связывалась с наименованием «Бедные Люди», так как она очень существенно отличалась от зимней редакции, принявшей в основном уже теперь известный нам вид.

Но можно ли и эту более раннюю редакцию считать первой, как это делает К. Истомин в своей работе «Из жизни и творчества Достоевского в молодости» и как вслед за ним принимает это и А. С. Долинин?[19]

Очевидно, нет. Иначе пришлось бы предположить, что свидетельство А. Савельева и его ссылки на слова самого Достоевского о работе над романом еще в Инженерном Училище являются сплошной выдумкой. Вернее предположить, что Достоевский уже в 1844 г., когда он приступил к работе над своим романом, имел под рукою более старые записи, свои юношеские опыты, которые он временно за-

---

[18] «Дн. Пис.» 1877 г. Янв. II/4.12, 29. В другом месте «Дневника Писателя» имеется более неопределенное упоминание о начале работы над первым романом: «Первая повесть моя „Бедные Люди" была начата мною в 1844 году, была окончена, стала известна Белинскому и была принята Некрасовым для его альманаха „Петербургский сборник" в 1845 году» (Дн. Пис. 1877. Ноябрь, 1/2.12, 297).

[19] Полное заглавие этой, к сожалению, недостаточно оцененной — вследствие излишнего и затемняющего ее историко-литературный смысл психологизма — статьи К. К. Истомина: «Из жизни и творчества Достоевского в молодости. Введение в изучение Достоевского. Первая глава. Три озарения молодости» (Сборник «Творческий путь Достоевского» под ред. Н. Л. Бродского. М., 1924. С. 3—48). А. С. Долинин. Примечания к письмам. 1, 478.

бросил. В таком случае мы вправе выставить гипотезу, что при установлении генезиса романа «Бедные Люди» нужно исходить не из двух, а из трех основных редакций романа. Первая редакция, наиболее ранняя, по времени своему относится к периоду работы над романом еще в Инженерном Училище, о чем нам сохранил свидетельство А. Савельев, свидетельство, подтвержденное самим Достоевским. Вторая редакция относится в осени 1844 г., о которой имеется упоминание в письме от 30 сент. 1844 г., и третья редакция, в основном отражающая печатный текст, падает на зиму 1844 г. и весну 1845 г. При отсутствии рукописей романа мы, конечно, не в состоянии установить промежуточных редакций, которых могло быть несколько. Основные три редакции, гипотетически устанавливаемые только на основе анализа текста и косвенных указаний, могут быть определены со стороны их содержания также только в самых общих чертах.

К. К. Истомин уже сделал такую попытку выделения из основного текста дошедшего до нас романа более ранней редакции, которая, по его предположению, включала в себя историю Вареньки, сообщаемую ею в своем дневнике. Он при этом исходит из положения, что роман «Бедные Люди» в окончательной печатной редакции носит на себе следы неорганичности, некоторой искусственности от соединения двух сюжетов: истории Вареньки Доброселовой и платонического романа бедного чиновника. В своей работе К. Истомин говорит: «Присматриваясь к общему составу „Бедных Людей“, мы сразу вскрываем там два главных сюжета, сшитых, так сказать, белыми нитками и даже совершенно разных по стилю. В центре первого сюжета стоит Варенька, ее прошлая жизнь и злоключения в Петербурге, в центре второго сюжета стоит Макар Девушкин, и Варенька здесь играет какую-то приставную, второстепенную роль. Внешнею связью между тем и другим сюжетами служит дневник, который Варенька посылает для про-

чтения своему благодетелю. Письмо Вареньки (от 1-го июня) с объяснением мотивов посылки дневника слишком ясно изобличает литературную уловку автора, которому во что бы то ни стало нужно вплести один сюжет в другой. Да и на протяжении всего романа сюжет с Варенькой на каждом шагу приносится в жертву сюжету с Девушкиным: так и видно, что первый сюжет когда-то был иначе задуман, что в роман, только после долгих колебаний автора, вкрались те издевательства над бедной девушкой, которые подчас так неприятно действуют на сердобольного читателя...»[20]

Исходя из этих соображений, К. Истомин и рассматривает «дневник Вареньки» как самостоятельную первую редакцию романа, затем коренным образом переработанную в декабре 1844 г. Содержание этой первой редакции К. Истомин реконструирует приблизительно в следующих чертах: «Центральная фигура романа — Варенька, по вине судеб ставшая круглой сиротой. Счастливая жизнь на лоне природы, богатая помещичья обстановка в детстве и горькая нужда в Петербурге после смерти родителей, корыстолюбие „благодетелей“, тяжелые испытания ее целомудрию — вот первоначальный состав романа „Бедные Люди“»[21].

Но уже в этой редакции известную роль играл и бедный чиновник. Он, свидетель жизненных испытаний, выпавших на долю несчастной девушки, является ее защитником: «Отец умирает, мать чахоточная и больная, и некому заступиться за бедную девушку. И вот ее, как свою невесту, защищает бедный 45-летний чиновник, Девушкин: он оберегает ее чистое имя и даже вызывает на дуэль ее обидчика...»

Я думаю, что в основном здесь К. Истомин совершенно прав. Действительно, история Вареньки, рассказанная в ее дневнике, является остовом более ранней редакции романа, написанного не в эпистолярной форме, а в форме днев-

---

[20] Упом. раб. С. 13—14.

[21] Там же. С. 14.

ника героини. Только позже появилась переписка между двумя «любовниками», в которую был введен дневник героини. Однако вовсе не надо соглашаться с К. Истоминым, что при этом пострадала эстетическая ценность романа. Достоевский здесь—уже в самом начале своей литературной деятельности—проявил большое мастерство в перегруппировке материала в процессе самого творчества. Позже ему не раз приходилось производить перестройку своих произведений в самый разгар работы, часто тогда, когда значительная часть уже была в печати, и это не мешало ему с честью выходить из такого рода испытаний. На произведении как художественном единстве такие перегруппировки материала обыкновенно мало отзывались[22]. Поэтому-то попытка В. Комаровича ослабить гипотезу К. Истомина указанием на то, что «традиционная форма эпистолярного романа не только допускает, но почти требует, чтобы быстро чередующиеся письма двух корреспондентов задерживались бы в своей смене отрывками из дневников»[23], едва ли может считаться убедительной. Ведь можно исходить из предположения, что Достоевский именно в силу этого счел возможным использовать для своей новой редакции уже имевшийся у него набросок дневника-романа. Если бы здесь возникла непреодолимая художественная коллизия, то тогда наверно ему пришлось бы от такого использования уже имевшегося материала отказаться. Но в пользу гипотезы К. Истомина говорит и то, что сам Достоевский при перепечатывании своего романа исключил из него один отрывок из дневника Вареньки Доброселовой, явно воспринимаемый им как эстетически излишний, как неоправданный остаток первоначального романа-дневни-

[22] Этой темы, в применении к роману «Бесы», касается моя работа: Эволюция образа Ставрогина в романе «Бесы», печатаемая ниже.

[23] В. Комарович. «Достоевский. Современные проблемы историко-литературного изучения». Лен., «Образование», 1925. С. 28.

ка. Любопытно, что он пожертвовал этим отрывком, несмотря на то, что как раз в нем современная критика увидела неоспоримое доказательство умения автора писать «прекрасным языком»[24]. Достоевский должен был дорожить этим отрывком и в силу того, что в нем нашли отражение его личные воспоминания о детстве, о прогулках в роще родной ему Чермашни, к которым он позже вернулся в известном рассказе о встрече с мужиком Мареем в «Дневнике Писателя»[25]. И вот, несмотря на все это, Достоевский исключает из печатного текста целую страницу — явно из соображений чисто художественного порядка. Эти соображения могли быть связаны именно с тем, что ему хотелось в этом месте сгладить оставшийся шов от соединения двух сюжетов.

Так, примыкая в этом вопросе к гипотезе К. Истомина, я склонен пойти еще дальше в восстановлении генезиса романа. Я думаю, что первоначальный остов романа, набросанный еще в дортуарах Инженерного Училища, заключал в себе только сентиментальную повесть об обманутой девушке. Написана была эта повесть под явным воздействием Карамзина, следы влияния которого справедливо отмечает К. Истомин и в окончательной редакции. Примитивный сюжет этой повести в духе «Бедной Лизы», перемежающийся с описаниями природы,—таков мог быть первый опыт Достоевского[26]. Мне думается, что в нем еще не было ни истории

[24] См. отзыв А. Никитенко в «Библиотеке для чтения» 1846 г., кн. 75, отд. крит. С. 34—35. Отрывок воспроизведен в «Полн. собр. худ. произв.» I, 518—519.

[25] Дневн. Пис. 1876, февр. 1/3: «Мужик Марей». XI. С. 187—191.

[26] В пользу этого предположения говорит и наличие в «Бедных Людях» отражений личных переживаний Достоевского в связи с женитьбой в 1840 г. сестры его Варвары на П. А. Карепине. Естествен-

Покровского, ни Макара Девушкина. Оба эти сюжета, как и вставочная история «горемыки Горшкова», являются позднейшим наслоением.

Следы первоначального сюжета могут быть восстановлены в повести Вареньки, как она становится нам известной из ее дневника, и в описаниях природы, сохранившихся в романе. Я думаю, что к этой первой редакции восходит и исключенный отрывок из дневника, о котором я уже говорил, и описание осени в письме Вареньки от 3 сентября («Как я любила осень в деревне...»). Это предположение о наличии в творчестве Достоевского — внешне недостаточно выявившегося — особого сентиментально-карамзинского периода мне представляется весьма существенным. Оно проливает свет на несомненные следы влияния Карамзина в творчестве Достоевского чуть ли не на всем его литературном пути. Даже больше: мы можем говорить о нескольких приливах сентиментализма, конечно на разной ступени его оформления — в творчестве Достоевского. Такой возврат сентиментальной установки, напр., появляется в «Неточке Незвановой», в «Униженных и Оскорбленных» и в своеобразной форме «умильного» сентиментализма в «Братьях Карамазовых».

В роман «Униженные и Оскорбленные» перешел между прочим в более развернутом виде один из элементов не дошедшей до нас сентиментальной новеллы об обманутой девушке: история разорения отца героини, начавшаяся с момента потери им места управляющего в помещичьем имении. Только слегка намеченная в романе «Бедные Люди», она оказалась в «Униженных и Оскорбленных» до конца сюжетно использованной. Во всяком случае, тема о Карамзине в творчестве Достоевского уже сейчас может считать-

---

но, что в таком случае «дневник Вареньки» выдвигался на первый план. См. В. Комарович. «Литературное наследство Достоевского за годы революции» в «Литер. наследстве», XV/1934. С. 272—273.

ся вполне оправданной, и она ждет своего исследователя[27]. Само по себе это тяготение Достоевского к сентиментализму очень показательно. Опираясь на него, ему удается поз-

---

[27] Имя «Тереза» из сентиментального романа Н. Г. Леонарда «Тереза и Фальдони», или «Письма двух любовников, живших в Лионе» (СПб. 1816), вероятно, попали в «Б. Л.» при посредстве «Писем русского путешественника», где Карамзин дает изложение этого романа (см. Сочинения, изд. Смирдина, т. II, 1848. С. 424—426). Тема о влиянии Н. М. Карамзина на творчество Достоевского еще совершенно не разработана, хотя важность ее и вполне осознана. А. С. Долинин в своих примечаниях к письмам Достоевского говорит по этому вопросу между прочим: «Карамзин... занимает исключительное место среди тех первых писателей, под влиянием которых формировался в первые годы отрочества духовный облик Ф. М. Достоевского» (Письма, 1, 464). Влияние сентиментализма карамзинского стиля отмечает и Г. Прохоров: «In erneuerter Form, mit anderem Ihhalt geschwängert, begegnen wir den Sentimentalismus eines Karamsin bereits im ersten Dostojevskij-Werk den „Bednyje Ljudi". Naturalismus und Sentimentalismus sind darin eng miteinander verflochten» (G. Prochorov. «Die Brüder Dostojevskij und Schidlovskij». Zeitschrift für Slav. Phil., 1930. VII/3—4. S. 317).

Следы влияния Карамзина в «Неточке Незвановой» и «Хозяйке» уже пытался указать К. К. Истомин в упомянутой работе (см. с. 8 и 43). В. С. Нечаева в ст. «Сравнения в ранних повестях Достоевского» тоже говорит об отражениях сентиментализма на стиле ранних произведений Достоевского: «Восходя глубже в историю сентиментализма, мы приходим к школе Карамзина и Жуковского, повести которых дают обильный материал для анализа сентиментальных сравнений, на фоне которых делается понятным происхождение сравнений молодого Достоевского» (в сб. «Достоевский», изд. ГАХН, 1928—31. С. 101). Вопросу о «возрождении сентиментализма» в 40-х гг. посвящена отчасти работа В. Виноградова «Школа сентиментального натурализма. Роман Достоевского „Бедные Люди" на фоне литературной эволюции 40-х годов» (в сборнике статей автора: «Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский», Лен., 1929. С. 291—390). В. Комарович в своей немецкой работе о «Братьях Карамазовых» дает интересное сопоставление «Бедных Людей» с «Новой Элоизой» Руссо (см. «Die Brüder Karamasoff. Neue Untersu-

же преодолеть традицию натуральной гоголевской школы и найти путь к созданию романа-трагедии, увековечившего его имя в европейской литературе. Но уже на первых порах, в самом начале своей литературной деятельности, сентиментализм карамзинского толка не мог надолго удовлетворить Достоевского. Первое же более близкое соприкосновение с пушкинской и гоголевской стихией в русской литературе должно было оказать на него решающее влияние. Мне думается, что именно с Пушкина началось у Достоевского преодоление его раннего сентиментализма. «Повести Белкина» сыграли в этом сдвиге решающую роль. В сентиментальную новеллу ворвался свежий воздух пушкинского реализма. Так в сюжет об обманутой девушке вплелась повесть о старике Покровском и его сыне-студенте. Прямое указание на «Станционного Смотрителя», произведшего такое сильное впечатление на Макара Девушкина, наконец, то, что именно собрание сочинений Пушкина Варенька приносит в подарок студенту Покровскому,— все это является дополнительными показаниями в пользу влияния Пушкина уже на начальную редакцию романа. Нетрудно установить и следы этого непосредственного влияния, сохранившиеся и в окончательной редакции. В старике Покровском, как ни осложнен его образ иными чертами, можно выделить родственные элементы с Симеоном Выриным, героем «Станционного Смотрителя». Наконец, вся история Горшкова, вошедшая в письма Макара Девушкина, представляет собою реалистическую повесть, еще мало впитавшую в себя особенности «натуральной школы».

В своем дальнейшем анализе генезиса «Бедных Людей» я снова сближаюсь с изысканиями К. Истомина. Он совершенно справедливо привлекает для своих целей к рассмотрению фельетон Достоевского 1861 г. «Петербургские сно-

---

chungen und Materialien» von W. Komarowitsh («Die Urgestalt der Brüder Karamasoff», München, Piper-Verlag, 1928. S. 176—181)).

видения в стихах и прозе»[28]. Фельетон этот, имеющий исключительное значение для истории творчества Достоевского в его начальный период, содержит для нас очень ценное указание на сюжет «Бедных Людей» в числе других, волновавших юношеское воображение Достоевского. Он помогает нам понять смысл того кризиса в его творчестве, который привел к коренной переработке первого романа. Но в самом истолковании этого кризиса я снова расхожусь с К. Истоминым. Как мы уже видели, К. Истомин не предусматривает вовсе ранней редакции «Бедных Людей», а сразу реконструирует свою «первую редакцию» в виде повести-дневника Вареньки. Со стороны литературных воздействий, он видит в ней стихии трех писателей: Пушкина, Гоголя и Бальзака, преображенные в «сострадательном» сердце автора. Вот его подлинные слова: «Итак, вспыхнувшее в процессе творчества „сострадательное сердце“ автора, пушкинский идеализм („Станционный Смотритель“), гоголевский реализм („Шинель“) и Бальзак — вот главные стихии, в которых нащупывается первый очерк „Бедных Людей“. И с первых же шагов творчества оказалось, что идеалы „сострадательного сердца“ кровно срослись с Карамзиным и Пушкиным, а гоголевское неразрывно срослось с Бальзаком...»[29]

И только под воздействием «видения на Неве», о котором повествует фельетон 1861 г., в художественном восприятии Достоевского произошел резкий перелом. Это видение уходящего ввысь вместе с мглистым туманом города, поразившее воображение писателя в один из зимних январских вечеров в Петербурге, сам Достоевский считает «началом своего существования». Так как в духовном развитии Достоевского это «видение на Неве» играет несо-

[28] Напечат. в Полн. собр. соч., изд. «Просвещение», т. XXII, 173—208.

[29] Упом. раб. С. 14.

мненно исключительную роль, о чем свидетельствует уже то обстоятельство, что оно дважды отразилось в его художественном творчестве: «Слабом Сердце» и «Подростке»[30], я приведу его здесь полностью: «Помню, раз в зимний январский вечер я спешил с Выборгской стороны к себе домой. Был я тогда еще очень молод. Подойдя к Неве, я остановился на минутку и бросил пронзительный взгляд вдоль реки в дымную, морозно-мутную даль, вдруг заалевшую последним пурпуром зари, догоравшей в мглистом небосклоне. Ночь ложилась над городом, и вся необъятная, вспухшая от замерзшего снега поляна Невы, с последним отблеском солнца, осыпалась бесконечными мириадами искр мглистого инея. Становился мороз в двадцать градусов... Мерзлый пар валил с усталых лошадей, с бегущих людей. Сжатый воздух дрожал от малейшего звука, и словно великаны со всех кровель обеих набережных подымались и неслись вверх по холодному небу столбы дыма, сплетаясь и расплетаясь по дороге, так что, казалось, новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе... Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искурится паром к темно-синему небу. Какая-то странная мысль вдруг зашевелилась во мне. Я вздрогнул, и сердце мое как-будто облилось в это мгновение горячим ключом крови, вдруг вскипевшей от прилива могущественного, но доселе незнакомого мне ощущения. Я как будто что-то понял в эту минуту, до сих пор шевелившееся во мне, но еще неосмысленное; как будто прозрел во что-то новое, совершенно в новый мир, мне незнакомый и известный только по

---

[30] См. об этом подробнее в моей книге «У истоков творчества Достоевского». Прага—Берлин, Петрополис. С. 33.

каким-то темным слухам, по каким-то таинственным знакам. Я полагаю, что с той минуты началось мое существование...»[31]

Совершенно несомненно, что этот отрывок говорит о каком-то глубоком духовном сдвиге, о внезапном прозрении, почти таинственном внутреннем преображении. Сущность этого душевного переворота можно до известной меры восстановить, если его сопоставить с соответственным «видением» в ранней повести Достоевского «Слабое Сердце». Мы знаем, что там это прозрение сопровождается для Аркадия Ивановича, друга несчастного героя повести Васи Шумкова, глубоким духовным переворотом: «Какая-то странная дума посетила осиротелого товарища бедного Васи. Он вздрогнул, и сердце его как-будто облилось в это мгновение горячим ключом крови, вдруг вскипевшей от прилива какого-то могучего, но доселе незнакомого ему ощущения. Он как-будто только теперь понял всю эту тревогу и узнал, отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастья Вася. Губы его задрожали, глаза вспыхнули, он побледнел и как-будто прозрел во что-то новое в эту минуту... Он сделался скучен и потерял всю свою веселость...»[32]

Как я уже в другом месте писал, перед нами в развитии творческих идей Достоевского намечается важный пункт. Здесь в момент «видения на Неве» родился новый герой Достоевского, который в размышлении о судьбе «слабых сердцем», «униженных и оскорбленных» — затоскует по силе, попытается утвердить свое место в жизни даже через преступление[33]. Другими словами, вместо простого наблюдателя чужого горя или в лучшем случае «сочувствователя», нарождается образ «протестующего героя», отказывающегося признать и принять неправедность и несправедливость мира. Отсюда прямой путь к бунту, к возвраще-

---

[31] Полн. собр. соч., изд. «Просвещение», т. XXII, 179—180.

[32] Полн. собр. худож. произв., т. 1. С. 407.

[33] «Пиковая Дама» в творчестве Достоевского, упом. изд. С. 39—40.

нию билета в царство небесное. Если так толковать смысл кризиса, творчески отображенного в «видении на Неве», то в области литературной его надо будет связать с переоценкой Достоевским Гоголя и всей натуральной школы, им возглавляемой. И тогда станет вполне понятным одно сложное и загадочное место в «Петербургских сновидениях», привлекающее внимание исследователей Достоевского. Рассказав историю мечтательной любви своей к Амалии-Наде, вышедшей «вдруг замуж за одно беднейшее существо в мире, человека лет сорока, с шишкой на носу... получившего место и на другой же день предложившего Амалии руку... и непроходимую бедность», автор фельетона переходит к описанию уже знакомого нам кризиса своего, но истолкованного уже в литературных понятиях. Но трудно смысл этих его толкований в дальнейшем вскрыть с полной отчетливостью. Вот соответствующий отрывок: «Только что я сам обзавелся квартирой и смиренным местечком, самым, самым смиренным из всех местечек на свете, мне стали сниться какие-то другие сны... Прежде, в углах, в Амальины времена, жил я чуть не полгода с чиновником, ее женихом, носившим шинель с воротником из кошки, которую можно было всегда принять за куницу, и не хотел даже и думать об этой кунице. И вдруг, оставшись один, я об этом задумался. И стал разглядывать и вдруг увидел какие-то странные лица. Все это были странные, чудные фигуры, вполне прозаические, вовсе не Дон-Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время как-будто какие-то фантастические титулярные советники. Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал и все хохотал!»[34]

Кого имеет здесь в виду Достоевский, когда говорит о единственном артисте кукольного театра, по воле которого

---

[34] Упом. изд. С. 183—184.

двигались фантастические куклы, так поразившие воображение писателя? К. Истомин выдвигает положение, что Достоевский имел здесь в виду Гофмана, а именно его литературному влиянию он приписывает коренной перелом в раннем творчестве Достоевского, связанный с «видением на Неве». «Представьте себе прежде всего карамзино-пушкинскую идеологию („какое-то титулярное сердце, честное и чистое, нравственное и преданное начальству"), представьте гоголевский беспощадный реализм („странные, чудные фигуры, вполне прозаические, вовсе не Дон-Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники"), представьте себе в бальзаковском жанре тот безумный „дух приключений", ту тиранию капитала и жажду наживы, которые стирают с лица земли и законы, и право, и личность и мощно расшатывают фундамент „семейственности" — вот та литературная накипь, которая вдруг всплыла на поверхность из глубины кипящего вдохновения. Представьте себе и всколыхнувшееся „сострадательное сердце" автора, который кровавыми слезами заливается при виде хмурого и скорбного Девушкина и радостно приветствует его безумный смех и кошмарное веселье. И вот, среди этого мирового оркестра, в котором жизнь поет всеми голосами радости и смеха, ужаса и проклятий, от детского щемящего хора до хриплого старческого стона, среди этого мирового оркестра появляется на эстраде сам Гофман с божественной иронией на устах... И вся эта зала вдруг превратилась в обширный кукольный театр, а в центре его стоит сам маг и чародей — Гофман, который невидимыми сетями волшебства опутал людей-марионеток. И достаточно ему нажать пружину, дернуть за ниточку, чтобы послушно-радостный рой кукол закружился в бешеной пляске минутного веселья. Да, Гофман неожиданно посетил Достоевского в трудные минуты творчества и вывел его из мрачных трущоб реального мира на широкий путь фантастики»[35].

---

[35] Упом. раб. С. 18.

Однако непосредственных данных для утверждения влияния Гофмана на первый роман Достоевского «Бедные Люди» у нас не имеется. Опирать же этот вывод только на якобы «явные реминисценции из Гофмана», которые В. Комарович, напр., усматривает в словах фельетона 1861 г.: «кто-то гримасничал передо мною» и т. д.[36], было бы явно недостаточно. И В. Комарович совершенно прав, когда не видит уже никаких оснований для дальнейших заключений Истомина о связи первого романа Достоевского с влиянием не только немецкого романтизма, но и немецкой философии в лице Гегеля. Этот вывод Истомина мы только приведем, не вдаваясь в его дальнейшее рассмотрение: «Гофман сплетается теперь с Гегелем, с Белинским (статья о „Горе от Ума“). Так Достоевский под влиянием немецкой философии (Гегель) и немецкого искусства (Гофман) стал переделывать первую редакцию „Бедных Людей“ на вторую и воплотил в реальной жизни „разумную действительность“ Девушкина (термин Белинского)»[37].

Кризис Достоевского, в его чисто формально-литературном понимании, никак не может быть связан с влиянием на него Гофмана. Как раз роман «Бедные Люди» показывает, что элемент фантастики, в гофмановском духе, еще в это время был Достоевскому чужд. Коренная переработка романа была вызвана новым пониманием Достоевским творчества Гоголя, вдруг представшего ему в совершенно новом свете. Воспринимая Гоголя ранее в духе реалистически-гуманитарном, Достоевский при самостоятельном к нему подходе, в связи с обостренными творческими переживаниями во время работы над своим первым романом, увидел в Гоголе иные черты. Резче всего это сказалось на художественном переосмыслении гоголевской «Шинели». Образ Акакия Акакиевича под влиянием этого нового воспри-

---

[36] В. Комарович. Достоевский. Современные проблемы... С. 28.

[37] Там же. С. 29.

ятия Гоголя зажил совершенно иною жизнью. Раньше, в период своего сентиментально-шиллеровского восприятия окружающего, он просто не замечал трагической фигуры «титулярного советника». Он был весь во власти мечтательного романа с Амалией-Надей. Только теперь, когда за спиною этих гоголевских героев он увидел гримасу самого Гоголя, который «спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал и все хохотал», теперь он очнулся от своего мечтательства. И вовсе не ушел в мир фантастики, как должно было бы случиться, если бы речь шла о Гофмане, а наоборот — вернулся к реальности. Именно в таком сочетании сам Достоевский говорит о зарождении замысла «Бедных Людей». Расслышав гоголевский «хохот» за сценой фантастического театра с его героями-марионетками, он говорит о себе: «И замерещилась мне тогда другая история, в каких-то темных углах, какое-то титулярное сердце, честное и чистое, нравственное и преданное начальству, а вместе с ним какая-то девочка, оскорбленная и грустная, и глубоко разорвала мне сердце вся их история»[38].

Достоевскому захотелось под влиянием нового понимания творчества Гоголя, в котором он почувствовал обиду за человека и хулу на него, дать свое понимание трагедии «маленького человека». Таким путем история Вареньки Доброселовой, этой бедной «девочки, оскорбленной и грустной», задуманная в духе сентиментальной исповеди-дневника, в которую проник реалистический сюжет о Покровском, была неожиданно осложнена художественной полемикой с Гоголем. О сущности этой полемики я уже писал в своей работе «Шинель» и «Бедные Люди»[39] и возвращаться к этой теме здесь не имею возможности. Для меня только важно подчеркнуть, что коренная переработка «Бедных

[38] Упом. изд. С. 184.

[39] «У истоков творч. Дост.» С. 127—138.

Людей» была вызвана влиянием Гоголя, но это влияние было не влиянием притяжения, а влиянием отталкивания.

Между двумя крайними редакциями, начальной, заключавшей в себе исповедь-дневник Вареньки, и последней, легшей в основание печатного текста, должна была быть еще промежуточная, над которой Достоевский работал осенью 1844 г. Она возникла на почве решения посвятить себя литературной деятельности и отражала первые, еще робкие шаги Достоевского на его литературном поприще. Он извлек свои ранние наброски романа-дневника и приступил к его новой обработке. Именно к этому времени, надо думать, под влиянием Гоголя входит впервые действующим лицом в повесть чиновник, но может быть, в совершенно иной роли, роли жениха Вареньки. О такой возможности говорит единственный из сюжетов фельетона 1861 г., отражения которого не нашлось в позднейшем творчестве Достоевского,—сюжет об Амалии-Наде[40]. В этой второй редакции, принявшей уже литературно более зрелый характер, вошла в большой степени струя пушкинского реализма. С известной долей вероятности можно предположить, что история Горшкова именно теперь оказалась связанной с сюжетом о чиновнике-женихе. Его образ отражал в себе, вероятно, раннее восприятие Достоевского от гоголевских героев, проникнутое жалостью и гуманизмом. Таким образом, между пушкинским Симеоном Выриным и гоголевским Акакием Акакиевичем еще не чувствовалось противоречия. И Покровский и Горшков были в сознании Достоевского героями одного литературного плана—гуманитарно-жалостливого. Этот роман о «Бедных Людях» был осенью 1844 г. совершенно закончен и готов к печати. Но в нем еще не было тех элементов, которые сказались в знакомой нам редакции,—элементов художественной полемики

[40] Элементы этого сюжета могут быть обнаружены разве только в романе «Белые Ночи».

с натуральной школой Гоголя и протеста против несправедливости судьбы. Оба эти элемента вошли в роман только на почве первых сознательных раздумий Достоевского над явлениями литературы и стремления найти в ней свое место. Процесс этого перерождения протекал болезненно и в области личной, и в области литературной. Лично он отразился в том «озарении», которое связано с видением на Неве, литературно—на резком сломе первого романа.

В чем же сказался этот слом в романе «Бедные Люди», который произошел зимою 1844—45 гг.? Прежде всего в придании роману новой литературной формы. Достоевский вынужден был в поисках внешней формы, которая дала бы ему возможность сочетать в одно художественное целое трогательную повесть о бедной девочке, оскорбленной и грустной, с образом друга-защитника, в душе которого преломляется болью и прорывами протеста ее несчастная судьба,—прибегнуть к форме романа-переписки. Именно эта форма давала ему возможность сохранить не только остатки своего первого произведения, но и органически соединить два столь разнородных стиля, как трогательно-сентиментальный стиль Карамзина и реалистический стиль пушкинских повестей. Но изменение литературной формы вызвало коренную переработку всего материала, о чем и говорится в письме от 24 марта 1845 г. Этой переработки потребовало и изменение самого сюжета, в той части, где роль друга Вареньки переходит к «маленькому герою», Макару Девушкину. Именно его образ теперь проходит сквозь литературную призму полемики с Гоголем. Макар Девушкин не просто несет известную сюжетную роль, но становится носителем идейно-полемической функции. Таким путем в первый роман Достоевского входит литературно-философская струя, которая отныне станет его непременным свойством. В стремлении противопоставить свой особый реализм, который условно можно бы

назвать реализмом внутренним, натурализму гоголевской школы Достоевский делает первый шаг к созданию философского романа. Став на этот путь, он выявляет уже в первом своем произведении те стороны, которые станут характерными для его последующих произведений.

Но здесь и вступает в силу то взаимное непонимание между писателем и критикой, о котором я говорил выше. Современная критика увидела в «Бедных Людях» почти исключительно то, что было характерно для ранних редакций первого романа. Она восприняла его под углом зрения «гуманистических» идей своего времени. Эта сторона совершенно заслонила перед критикой и перед читателем заложенные в нем элементы другого характера. Я имею в виду те зачатки «бунта», которые прорываются в письмах Макара Алексеевича. Правда, бунт этот еще очень робок, и сам Макар Алексеевич в душе своей пугается своего неожиданного «вольнодумства». Но все же смысл этого бунта совершенно ясен. Он никак не укладывается в привычную формулу «гуманности» и протеста против социальной несправедливости, как его понимали критики 40-х годов. Для Достоевского вопрос стоит не столько в области социального неравенства, сколько в несправедливости судьбы. Слепая судьба, удача, счастье — вот что стоит перед Достоевским, как проблема, пока еще в несколько наивной формулировке Девушкина: «Отчего это так всё случается, что вот хороший-то человек в запустеньи находится, а к другому кому счастие само напрашивается? Знаю, знаю, маточка, что нехорошо это думать, что это вольнодумство; но по искренности, по правде-истине, зачем одному еще в чреве матери прокаркнула счастье ворона-судьба, а другой из воспитательного дома на свет божий выходит? И ведь бывает же так, что счастье-то часто Иванушке-дурачку достается. Ты, дескать, Иванушка-дурачок, ройся в мешках дедовских, пей, ешь, веселись, а ты, такой сякой, только об-

лизывайся; ты, дескать на то и годишься, ты, братец, вот какой! Грешно, маточка, оно грешно этак думать, да тут поневоле как-то грех в душу лезет»[41]. В другом месте Девушкин ступает еще шаг дальше в своем «вольнодумстве». Он позволяет себе усомниться в самом Промысле Божием, но делает это еще в виде полу-утверждения, полу-отрицания. Узнав о согласии Вареньки выйти за Быкова, он восклицает: «Конечно, во всем воля Божия; это так, это непременно должно быть так; то есть тут воля-то Божия непременно должна быть; и Промысл Творца Небесного, конечно, и благ и неисповедим, и судьбы тоже, и они то же самое»[42].

Знаменательно, что уже в первом произведении Достоевского, как позже в бунте Ивана Карамазова, несчастье детей, встреча с нищим-мальчиком, вызывает в Девушкине размышления о несправедливости жизни-судьбы[43]. Кровью обливается сердце Девушкина при виде детского горя. Люди не замечают детских слез, не слышат детских просьб о помощи. «Сердца у них каменные, слова их жестокие: „Прочь! убирайся! шалишь!“ — вот что слышит он от всех, и ожесточается сердце ребенка, и дрожит напрасно на холоде бедненькой, запуганный мальчик, словно птенчик, из разбитого гнездышка выпавший. Зябнут у него руки и ноги; дух занимается. Посмотришь, вот он уж и кашляет; тут не далеко ждать, и болезнь, как гад нечистый, заползет ему в грудь, а там, глядишь, и смерть уж стоит над ним, где-нибудь в смрадном углу, без ухода, без помощи — вот и вся его жизнь! Вот какова она, жизнь-то бывает»[44].

Сам Девушкин сравнивает себя с этим загнанным, запуганным ребенком. Но он доходит в своих размышлениях

---

[41] «Бедные Люди», 1, 82.

[42] Там же. С. 99.

[43] О композиционном значении «чужой беды» в творчестве Достоевского см. ниже в специальной статье.

[44] «Бедные Люди», 1, 84.

над несправедливостью счастья-судьбы до той грани, когда смирение готово перейти в открытый бунт. Он начинает понимать, что в своем самоуничижении он дошел до крайнего принижения своей личности. И его неожиданные прорывы в жизнь — буйство и пьянство — являются только судорожными попытками спасти свое человеческое достоинство. Но его раздумья о своей судьбе скоро переходят в мысли о всех страждущих. При виде картины «дымящегося» города он начинает понимать, что судьба дает свои «щелчки» не ему одному. Под впечатлением этих мыслей он пишет Вареньке: «...случается мне, моя родная, рано утром, на службу спеша, заглядеться на город, как он там пробуждается, встает, дымится, кипит, гремит,— тут иногда перед утренним зрелищем так умалишься, что как будто бы щелчок какой получил от кого-нибудь по любопытному носу, да и поплетешься тише воды, ниже травы своею дорогою, и рукой махнешь!»[45]

Любопытно, что рассуждения о жизни-судьбе посещают Девушкина в сходной обстановке с зарождением бунта в душе приятеля Васи Шумкова, в «Слабом Сердце». «Дымящийся» город и здесь и в «видении на Неве» играет решающую роль. «По какому праву все это делается!» — в этом вопросе Девушкина уже слышится будущий вызов Ивана Карамазова. Современная Достоевскому критика не заметила этих зачатков «бунта» в письмах Девушкина, хотя с большим сочувствием отметила сострадательность его натуры. Последнее отвечало духу времени. С таким же сочувствием было воспринято описание жалкой жизни канцелярского чиновника, в котором видели жертву бесчувственного строя. Но сам Достоевский сознательно подчеркнул, что он вовсе не думает эти явления обобщать. В противовес Гоголю, его начальство не только не преследует своего чиновника, но само ему помогает в беде. Но такое идиллическое

[45] Там же. С. 85.

изображение канцелярской России настолько выпадало из круга тогдашних настроений, что оно прошло вовсе незамеченным и неотмеченным. Макар Девушкин был в представлении критики такой же жертвой канцелярии, как и Акакий Акакиевич Башмачкин.

Если еще можно понять, что современная Достоевскому критика могла не заметить некоторых особенностей первого произведения Достоевского, то приходится поражаться, что и позднейшая критика, вплоть до самого последнего времени, остается в пределах «гуманистического» истолкования романа «Бедные Люди». Впервые, кажется, Драгутин Прохаска в своей монографии о Достоевском подчеркнул внесоциальную установку романа «Бедные Люди», но и он не выделил в нем моментов назревающего бунта[46]. Только в самое последнее время этот момент начинает выделяться критикой и сопоставляться с позднейшим творчеством Достоевского[47].

Недостаточно внимательное отношение к первому произведению Достоевского, равно как и вообще ко всему раннему периоду его творчества, обусловило собою столь распространенное, особенно среди критиков с философским подходом, убеждение в резком делении творчества Достоевского на два периода. При этом о первом периоде обычно говорится с некоторым пренебрежением, как о периоде для Достоевского, в сущности, не характерном. Особенно резко этот взгляд был высказан Д. С. Мережковским. По его мнению, «истинный» Достоевский, тот бесстрашный испытатель божеских и сатанинских глубин, каким мы его

---

[46] Dr. Dragutin Prochaska, F. M. Dostojevski. Zagreb, 1921. C. 43—46.

[47] См. в моей работе «„Скупой рыцарь“ в творчестве Достоевского» — в кн. «У истоков творчества Достоевского», С. 83—84. Отмечает бунт Девушкина во имя достоинства личности и Г. Прохоров в статье «Социальная проблема у Достоевского» (см. «Das soziale Problem bei Dostojevskij». Zeitschr.f.sl.Phil. 1930. VI/3—4). Стр. 381.

знаем, начался с «Преступления и Наказания». Все, что раньше создавал он, «Бедные Люди», «Униженные и Оскорбленные» — принадлежит как бы совсем другому писателю. Если бы все это исчезло, образ его как художника, в особенности, как мыслителя ничуть не пострадал бы, скорее напротив, очистился бы от случайного и наносного. Философствующая критика в лице своих крупнейших представителей взяла полностью на веру выводы Белинского и его школы о зависимости Достоевского в его ранних произведениях от т. н. натуральной школы и пошла так далеко, что весь этот период вплоть до «Записок из подполья» считает подражательным и малооригинальным. Вслед за Д. С. Мережковским и Лев Шестов готов отбросить, без ущерба для понимания истинного Достоевского, весь первый период его творчества. «... „Бедные Люди" и „Записки из Мертвого Дома" — пишет он в своей известной работе „Достоевский и Ницше" — вышли из одной школы и имеют одну и ту же задачу; разница лишь в мастерстве автора, успевшего за пятнадцать лет значительно усовершенствоваться в искусстве писания. В „Бедных Людях", так же как и в „Двойнике" и „Хозяйке", вы имеете дело с неловким еще, хотя и даровитым учеником, вдохновенно популяризирующим великого мастера Гоголя, объясненного ему Белинским. Читая названные рассказы, вы вспоминаете, конечно, „Шинель", „Записки Сумасшедшего", „Страшную Месть" и, вероятно, думаете про себя, что не было нужды их популяризовать. Читатель, пожалуй, немного потерял бы, если бы первые рассказы Достоевского навсегда остались в голове их автора»[48]. И даже Н. Бердяев в своей книге о Достоевском хотя и подчеркивает большое различие между Гоголем и Достоевским совершенно в духе новейших историко-литературных исследований, остается при убеждении о резком распадении творчества Достоевского

---

[48] Упом. раб. Берлин, 1922. С. 21.

на два периода. Достоевский, по его словам, в своем творчестве непосредственно примыкает к Гоголю, но «отношение» к человеку у Достоевского существенно иное, чем у Гоголя. Гоголь воспринимает образ человека разложившимся, у него нет людей, вместо людей — странные хари и морды… Достоевский же целостно воспринимал образ человека, открывал его в самом последнем и падшем»[49]. Однако раннее творчество Достоевского рисуется Н. Бердяеву менее ценным. «До „Записок из подполья“, по его мнению, Достоевский был еще психологом, хотя с психологией своеобразной, он — гуманист, полный сострадания к „бедным людям“, к „униженным и оскорбленным“, к героям „мертвого дома“. С „Записок из подполья“ начинается гениальная идейная диалектика Достоевского. Он уже не только психолог, он — метафизик, он исследует до глубины трагедию человеческого духа. Он уже не гуманист в старом смысле слова. Он уже мало общего имеет с Жорж Занд, В. Гюго, Диккенсом и т. п. Он окончательно порвал с гуманизмом Белинского»[50].

Более внимательное изучение раннего периода творчества Достоевского, особенно его «Двойника», показало, насколько ошибочна точка зрения, разрывающая творчество Достоевского на два резко обособленных периода. Но по отношению к «Бедным Людям» точка зрения, идущая еще от Белинского, держится с особым упорством. Даже во многих отношениях прокладывающая новые пути работа В. В. Виноградова «Эволюция русского натурализма» видит в стиле первого романа Достоевского обновление сентиментализма на фоне натуральной школы Гоголя, причем особый характер этого стиля будто бы создавался «филантропическим» истолкованием сентиментальных сентенций. В письмах Макара Алексеевича, по мнению В. В. Виногра-

---

[49] «Миросозерцание Достоевского». Прага, 1923. С. 23—24.

[50] Там же. С. 24.

дова, «на натуралистический фон ложились сентиментальные излияния, и сентиментальным „моралитэ“ давалось филантропическое, социалистическое истолкование в духе идеологов натурализма (Белинский)»[51].

Если бы дело было только так, то от «Бедных Людей» к «Двойнику» лежала бы целая пропасть. Ведь в этой повести уж никак нельзя найти тех элементов «филантропического истолкования действительности», которое было так дорого критике 40-х годов. Недаром современная критика оказалась совершенно беспомощной перед этим произведением Достоевского. А для всякого непредубежденного сознания между стилем первого романа Достоевского и его «Двойником» не только нет никакого разрыва, а он непосредственно примыкает к этому произведению.

И по своему основному композиционному приему «Бедные Люди», напр., связаны как раз с тем произведением, с которого хотят видеть начало «нового» Достоевского,—с «Преступлением и Наказанием». Картина жизни несчастного существа на фоне общей человеческой беды в преломлении «героя» — ведь это композиционно уже имеется в романе «Бедные Люди». И подобно тому, как роман «Пьяненькие», задуманный вначале как самостоятельное произведение, органически слился затем в одно целое с историей воскрешения к новой жизни героя, так и повесть о бедной девушке, «оскорбленной и грустной», тоже самостоятельно задуманная, соединилась с историей возрождения к новой жизни под влиянием любви Макара Девушкина. Что дело идет о воскрешении Девушкина, видно из его собственных слов: «...Я знаю, чем я вам, голубчик вы мой,

---

[51] «Эволюция русского натурализма». М., 1928. С. 365. На сходной точке зрения стоит и Георгий Чулков. Для него «Бедные Люди» — «социальный роман, на каждой странице которого слышен крик о социальной несправедливости» («Последнее слово Достоевского о Белинском» в сб. «Достоевский», изд. ГАХН, 1928. С. 76).

обязан! Узнав вас, я стал, во-первых, и самого себя лучше знать и вас стал любить; а до вас, ангельчик мой, я был одинок и как будто спал, а не жил на свете... как вы мне явились, то вы всю мою жизнь осветили темную, так что и сердце и душа моя осветились, и я обрел душевный покой и узнал, что и я не хуже других...»[52]

И, переходя от внешней формально-литературной стороны вопроса к области философско-идейной, надо отметить, что уже в «Бедных Людях» заложены некоторые из существеннейших идей позднейших произведений Достоевского.

Проблема «своего места», которая играет такую значительную роль в «Двойнике», а затем осложняется проблемой самозванства, намечена уже отчасти в «Бедных Людях». Она входит органической частью в несложную жизнь Макара Алексеевича: «... всякое состояние определено Всевышним на долю человеческую. Тому определено быть в генеральских эполетах, этому служить титулярным советником; такому-то повелевать, а такому-то безропотно и в страхе повиноваться. Это уже по способности человека рассчитано; иной на одно способен, а другой на другое, а способности устроены самим Богом». Поэтому и воспринимает Макар Алексеевич свой ропот против судьбы как «вольнодумство», как вступление на ложный путь.

Я уже говорил об элементах бунтарства в «Бедных Людях», которые ведь тоже надо отнести к философско-идейной концепции «Бедных Людей». Отмечу еще, что и проблема вины намечена здесь в очень любопытной для Достоевского постановке. Чувство вины не является в результате проступка, а ему предшествует и даже вызывает его — вот та постановка проблемы вины, которая с такою четкостью поставлена Достоевским только в его первом, казалось бы, самом философски беспомощном и наивном про-

[52] «Бедные Люди», I, 78.

изведении. Вот что пишет Девушкин Вареньке после своего «дебоша»: «...чувствую, что я виноват, чувствую, что я провинился перед вами, да и, по-моему, выгоды-то из этого нет никакой, маточка, что я все это чувствую, уж что вы там ни говорите. Я и прежде проступка моего все это чувствовал, но вот упал же духом, с сознанием вины упал»[53].

Сам Макар Алексеевич не может себе объяснить, как это сознание своей виноватости могло его толкнуть на путь «дебоша и азарта». Он понимает, что в основе его поведения лежит что-то темное и непроясненное, что он сам определить не в состоянии: «...я и не совсем виноват в проступке моем, так же как ни сердце, ни мысли мои не виноваты; а уж я и не знаю, что виновато. Уж такое дело темное, маточка».

Проблема вины, здесь еще только поставленная, затем переходит в «Двойник» и играет уже в «Господине Прохарчине», как я пытаюсь показать в другом месте, определяющую роль[54]. А «Господнн Прохарчин» уже непосредственно связывается в постановке этой проблемы прямо с «Братьями Карамазовыми». Так тянутся нити от первого произведения Достоевского до завершающего его творческий путь романа.

Мне и хотелось показать, как тесно связаны уже первые литературные шаги Достоевского со всем его дальнейшим творчеством. Эти первые шаги были очень сложны, ибо они требовали преодоления гоголевской традиции и нахождения своего самостоятельного пути. История создания «Бедных Людей» и есть история этих исканий Достоевским своего пути в литературе. За простым и, казалось, несколько наивным первым романом стоит напряженный и долгий путь творческих исканий молодого гениального писателя.

1931—1939

---

[53] «Бедные Люди», 1, 77.

[54] См. статью «Проблема вины» в книге «Достоевский. Психоаналитические этюды». Прага—Берлин, Петрополис. 1938. С. 172—173.

Сумерки героя
(Этюд к работе: Отражение «Пиковой Дамы» в творчестве Достоевского)

Образ «фантастического» героя Достоевского занимал исключительное место в русской литературе. Его психологию ведут обыкновенно от странных героев петербургских повестей Гоголя и романтических чудаков Гофмана. И то, и другое мне представляется спорным, несмотря на несомненность литературного влияния на манеру Достоевского обоих писателей. Мне представляется, что родоначальником «фантастических» героев Достоевского надо считать пушкинского Германа. Посильному доказательству этой мысли я посвятил свою работу: Отражение «Пиковой Дамы» в творчестве Достоевского[1].

В этой работе я пытался установить момент «рождения героя» в творчестве Достоевского и прикрепил этот момент к «видению на Неве» приятеля Васи Шумкова — Аркадия Ивановича («Слабое Сердце»). Трагическая судьба Васи, не вынесшего своего счастья, вызвала в Аркадии Ивановиче подлинный душевный переворот. Здесь, в момент «видения на Неве», родился новый герой Достоевского, который в размышлении о судьбе «слабых сердцем», «униженных и оскорбленных» затоскует по силе, попытается утвердить свое место в жизни даже через преступление. Однако этому бунту наблюдателя чужого горя предшествовал назревший бунт самого страдальца, безответного героя ранних повестей Достоевского. Он уже намечался в от-

---

[1] См. статью «Гоголь и Пушкин в творчестве Достоевского», ч. II, в журнале «Slavia», 1929, т. VIII, с. 82—100 и 297—311.

дельных местах писем Макара Девушкина, он давал себя знать в бредовых галлюцинациях Голядкина, но полнее всего отразился он в «Господине Прохарчине». Здесь этот бунт прорвался наружу, но только с тем, чтобы сокрушить самого вольнодумца, в больной фантазии своей дошедшего уже до отождествления себя с Наполеоном. «Слабый» Прохарчин не вынес подсказанной ему мысли о Наполеоне. Свой бунт он искупает смертью. На иную почву пала мысль о Наполеоне, подсказанная новому бунтарю, рождение которого было связано с роковым «видением на Неве». Здесь бунт приводит к «преступлению героя». Образ пушкинского Германа, «напоминающего портрет Наполеона», вновь всплывает перед нами в «Преступлении и Наказании». Раскольников еще не теряет своей романтической привлекательности, именно потому, что в основе его преступления лежит бунт, источником которого явилось сострадание.

Но уже в «Игроке» намечается у Достоевского преодоление романтического героя пушкинской «Пиковой Дамы». «Дикая» мысль — одним поворотом колеса, одной ставкой на удачу выпрямить свою личную судьбу и отвоевать у нее свое счастье — приводит Алексея Ивановича к моральному преступлению, не менее тяжкому, чем преступление Раскольникова. В самоослеплении своей удачей, он не видит чужого горя и теряет способность сочувствия и сострадания. Минутную слабость Полины, пришедшей к нему за моральной поддержкой, он принимает за осуществление своей мечты о счастье. Вместо того, чтобы непосредственно отдаться своему чувству к Полине, он подпадает под власть навязчивой идеи о выигрыше и бежит в игорный дом, оставляя Полину одну. Страсть любви вытеснена страстью игры. Когда он возвращается к Полине, нагруженный выигранными деньгами, он уже не способен к пониманию чужого героя. Он не понимает, что перед ним не прежняя гордая Полина, а надломленное, морально раздавленное существо. Он пользуется временной слабостью Полины и

совершает моральное преступление над личностью человека. В минуту сближения с Полиной у него была только страсть, но не было того, что оправдывает эту страсть — не было любви. Так своеобразно переосмысливает Достоевский трагедию Германа, вкладывая в нее тот «моральный стержень», которого ей недоставало. И этим Достоевский уже отчасти лишает пушкинского Германа того романтического ореола, которым он окружен. Но только позже, в образе Ставрогина и в одном из эпизодов «Идиота» мы находим окончательное развенчание пушкинского Германа[2].

«Homme sans mœurs et sans religion» нашел свое высшее выражение у Достоевского в образе Ставрогина. Конечно, было бы методологически ошибочно и наивно устанавливать черты сходства между Германом «Пиковой Дамы» и Ставрогиным «Бесов». Слишком уж далеко по пути душевного разложения и рафинированного морального падения продвинулся вперед этот отдаленный наследник пушкинского преступного героя. Правда, можно бы припомнить, что и в прошлом у Германа, как и у Ставрогина, много темного. Слова Томского, что на душе Германа «по крайней мере три злодейства», сказаны неспроста. Его замкнутая суровая душа способна на многое.

Но из этих намеков едва ли можно было художественно создать соблазнительный образ «Принца Гарри». При создании образа Ставрогина Достоевский опирался на сложный эволюционный ряд, который в его собственном творчестве прошел этот образ[3]. Но все же не следует забывать,

---

[2] Здесь, по необходимости, дано только сжатое изложение моего понимания судьбы Германа в творчестве Достоевского. Обоснованию высказанных здесь положений посвящена уже упомянутая работа «Отражения „Пиковой Дамы" в творчестве Достоевского» и статья «„Игрок" Достоевского (в свете новых биографических данных)». «Совр. Записки», 1925, XXIV, с. 372—392.

[3] См. мою статью: «Evoluce obrazu Stavroginova» в чешском юбилейном сборнике «Dostojevskij», Прага, 1931.

что в этом ряду, в самом начальном моменте, он исходил из родной литературной традиции, в которой пушкинский Герман занимал исключительное место. И не будет преувеличением сказать, что в момент создания Ставрогина, этой высшей точки в этом ряду, перед Достоевским, где-то на заднем плане его сознания, маячил все тот же образ фантастического героя из «Пиковой Дамы».

К этому, столь парадоксальному, на первый взгляд, выводу, мы приходим не прямыми, но обходными путями. Именно на этих окольных путях Достоевский часто выдает источники своих творческих импульсов.

Выше нами была установлена идейно-художественная связь между «Пиковой Дамой» и «Игроком». Она лежала в моральном осуждении героя, перешагнувшего через любовь девушки, ему отдавшейся. Или, если пойти дальше, по пути обобщения: моральный стержень был найден в утверждении, что любовь оправдана только тогда, когда она является самоцелью, когда она охватывает все существо, вытесняя все другие чувства. Там, где этого нет, где простая страсть заменяет чувство любви, там сближение превращается в поругание этого чувства, и женщина, изведавшая на себе такое поругание, никогда этого не прощает. Любовь превращается в свою противоположность, переходит у нее в ненависть.

Но разве в «Бесах», в романе Лизы Тушиной и Ставрогина, Достоевский не повторил, конечно, в усложненной и измененной соответственно иному художественному заданию форме, это моральное положение? Разве здесь крушение Ставрогина не происходит на той же почве? Он знал, что не любит Лизы, но не мог отказать себе в желании еще раз испытать свои силы в любви, еще раз проделать над собой опыт, на котором он мог бы убедить себя, что он еще не окончательный мертвец. Еще мерцала в нем последняя надежда, что любовь Лизы может вернуть его к жизни, хотя и сам он уже был не способен ответить на эту любовь ничем, кроме вспышки слепой страсти. В ней он искал хоть

временно спасение от неминуемо надвигающейся гибели. Как и Алексея Ивановича, наступившее утро, после ночи, проведенной с Лизой, убедило его, что, погубив Лизу, он не спас себя. Он понял, по взрыву ненависти к себе со стороны Лизы, где причина столь резкой в ней перемены. В разговоре на следующее утро с Петром Степановичем Верховенским он сам об этом говорит, пытаясь объяснить решение Лизы оставить его: «Догадалась как-нибудь в эту ночь, что я вовсе ее не люблю... о чем, конечно, всегда знала». Тут он еще бравирует, подделывается под стиль Верховенского, но сам-то он знает, что Лиза перед своей гибелью нанесла и ему смертельный удар. Его двойник, его «обезьяна», кривляясь и ломаясь перед ним, произносит ему здесь же беспощадный приговор.

«—Да разве вы ее не любите?—подхватил Петр Степанович с видом беспредельного удивления.—А коли так, зачем же вы ее вчера, как вошла, у себя оставили и как благородный человек не уведомили прямо, что не любите? Это ужасно подло с вашей стороны...»

Что в этих словах Петра Степановича не только простое фиглярство, а отражение внутренних переживаний самого Ставрогина, видно из того, что в минуту «невозможной» для него искренности он признает полностью свою вину перед Лизой.

«—Мучь меня, казни меня, срывай на мне злобу,—вскричал он в отчаянии.—Ты имеешь полное право! Я знал, что я не люблю тебя, и погубил тебя».

Правда, была минута, когда ему казалось, что и в нем просыпается к Лизе настоящее чувство, но это произошло тогда, когда было уже поздно. Это наступившее полное непонимание друг друга наутро, после вместе проведенной ночи, налагает особый отпечаток трагичности на всю сцену главы о «законченном романе».

Ставрогин тщетно старается вернуть в Лизе прежнее чувство к себе:

«—Лиза,—воскликнул он,—клянусь, я теперь больше люблю тебя чем вчера, когда ты вошла ко мне!

—Какое странное признание! Зачем тут вчера и сегодня и обе мерки?

—Ты не оставишь меня,—продолжал он почти с отчаянием,—мы уедем вместе, сегодня же, так ли? Так ли?»

Но эта попытка спастись в любви, после того как любовь была втоптана в грязь, обречена на крушение. Лиза не может простить Ставрогину того, что он «оставил мгновение за собой», что, не любя, он воспользовался припадком ее непреодолимого к нему влечения. Как и Полина, она не отвечала за себя, когда прямо после «литературного чтения» дала себя увезти в поджидавшей карете к Ставрогину. «Пощадите меня»—был ее последний возглас отчаяния перед тем, как карета во всю прыть понеслась в Скворешники. Ее шаг был сделан в состоянии болезненного припадка. Как и Алексей Иванович, герой «Игрока», Ставрогин, хоть и знал, что ее приезд болезненная «фантазия», но «не обратил на это внимания» и... «оставил мгновение за собой».

В довершение сходства своего с Полиной из «Игрока», Лиза Тушина пытается после своего крушения опереться на подлинную любовь-жертвенность, которой она раньше пренебрегла, на любовь к ней Маврикия Николаевича. Но ей, в отличие от Полины, не пришлось изведать дружеской и беззаветно-жертвенной любви, которою окружил м-р Астлей Полину после ее душевной катастрофы. Лиза трагически погибает. «Окровавленный, обезумевший» Маврикий Николаевич стоял над ее бездыханным телом, «плача и ломая руки».

В литературе есть другое истолкование внутреннего смысла романа Лизы и Ставрогина. Принадлежит оно А. Волынскому в его известной работе о Достоевском. Но при

сопоставлении этого романа с «Игроком» толкование Волынского становится не только неприемлемым, но и представляется нам нарочито изысканным. Для А. Волынского причина внезапной вспышки ненависти Лизы к Ставрогину объясняется патологичностью его сексуальной сферы, обнаружившейся в роковую для Лизы ночь. Переходя к анализу замечательной по своей художественной недосказанности сцены утренней встречи Лизы и Ставрогина после вместе проведенной ночи, А. Волынский задает вопрос: «Была ли тут со стороны Ставрогина страсть, в ее обычных, нормальных проявлениях, с ее обычным пафосом, та страсть, которой он начал искать тоже, быть может, желая окончательно выяснить для себя свой жизненный „уровень“, или тут было с его стороны, при банкротстве нормальных сил, одно только оскорбительное для Лизы фантазирование опытного, но слабосильного эротического беса?» И, как уже можно предугадать, приходит к выводу, что Ставрогин оскорбил Лизу именно своей патологической изощренностью. «Анализ происшедшего между ними разговора, отдельных пластических и психических деталей этой сцены,—продолжает А. Волынский,—показывает, как мне думается, что обычного нормального течения чувства здесь не было, что тут и для Лизы, и для самого Ставрогина обнаружилось полное бессилие и что, вместо живых страстей, он пытался дать себе и Лизе бледные декадентские суррогаты настоящего живого сладострастия. Тут было что-то типично-ставрогинское—бездушное и бессердечное, как и во времена его молодых разгулов, но в то же время и подло бессильное. Она пришла к человеку—и нашла маску, она пришла за горячими человеческими наслаждениями и восторгами—и нашла только осквернение своего естества, какое-то циническое кощунство над мистерией любви. Из этого ужасного падения—не в бездну, а в болото холодного телесного разврата—Лиза могла выйти только в всеочищающую, всеискупляющую смерть. Таков

был ужас этой ночи, и таково значение ее для главных героев романа»[4].

В этом объяснении трагедии Лизы, при всей своей чуткости, А. Волынский невольно становится на уровень Петра Степановича Верховенского, наблюдения которого, только в менее изысканной форме, могли бы подкрепить его толкование. На наш взгляд, дело здесь вовсе не в извращенности сексуальных переживаний Ставрогина, а в нарушении им одного из основных моральных законов: человек не должен рассматриваться как средство для достижения своих эгоистических целей.

Если нам удалось, таким образом, установить идейную связь между «Игроком» и романом Лизы с Ставрогиным, то невольно является вопрос: нет ли в этой сцене романа «Бесы» отдельных моментов, сближающих и ее в свою очередь с «Пиковой Дамой» Пушкина? Ведь это было бы так понятно, после того, как выяснилась идейно-художественная связь между «Игроком» и повестью Пушкина.

Героиня этого столь печально закончившегося романа Достоевского носит имя пушкинской героини из «Пиковой Дамы». Снова, и это уже в третий раз, мы встречаемся с именем Лизы в случаях, где нити тянутся к «Пиковой Даме». И в этом случае перед нами не простая случайность. Не так уж трудно установить черты сходства между фантастической Лизой Тушиной и Лизой из «Пиковой Дамы». Пусть образ Лизы у Пушкина едва лишь намечен, но судьба ее говорит сама за себя. Самолюбивая и мечтательная, она, не задумываясь, отдается страстному порыву, рискуя всею своею будущностью. Она сама назначает Герману ночное свидание у себя в комнате после бала, сама торопит роковую встречу. И в этой торопливой решительности и страстности нельзя не усмотреть сходства с ее одноимен-

[4] А. Волынский. Ф. М. Достоевский, СПб., изд. «Энергия», 1906, с. 386—387.

ной героиней из романа «Бесы». Лиза Тушина также безрассудно отдается своему страстному влечению к Ставрогину. Она даст себя увезти в Скворешники, к Ставрогину, и приходит к нему «сама, одна, первая».

Но сходство идет еще глубже и намечается в такой специфической для «Пиковой Дамы» области, что дает право поставить вопрос о непосредственной связи двух сюжетных положений.

И Герман, и Ставрогин идут на сближение с добровольно пришедшими к ним девушками в тот момент, когда над ними тяготеет сознание только что совершенного преступления. Герман входит к Лизе сейчас же после смерти графини, виною которой был он сам. Между ним и Лизой происходит памятная сцена:

«—Где же вы были?—спросила она испуганным шепотом.

—В спальне у старой графини,—отвечал Герман,—я сейчас от нее. Графиня умерла.

—Боже мой!.. Что вы говорите?..

—И кажется,—продолжал Герман,—я причиною ее смерти»[5].

Все время ночного свидания Герман находится во власти охватившего его безумия. Он ищет спасения в страсти, проснувшейся в нем при ночном свидании с Лизой. Разве не видно, что так можно истолковать смысл ночной сцены в «Пиковой Даме», и Достоевский так ее и истолковал.

Ставрогин ко времени прихода к нему Лизы Тушиной уже имел на своей совести ужасное преступление. Руками Федьки Каторжного уже было осуществлено убийство, которому он не воспротивился. Именно в эту роковую ночь свидания с Лизой были зверски зарезаны Лебядкина, ее брат и их служанка. Он знал, что так именно и должно было произойти, и только ждал неминуемого подтверждения. Его душа уже была во власти кошмаров. Лиза явилась вре-

[5] «Пиковая Дама», гл. IV.

менным спасением, последней надеждой уйти от ужаса этой ночи. Страстью он пытается отогнать надвигающееся безумие. Правда, еще теплилась где-то надежда, что можно спастись чужою любовью, самому не любя. Но наступает крушение и этой последней надежды.

Герман сознает, что он виноват в смерти графини, но все же не хочет в глазах Лизы остаться простым «разбойником» и «убийцей». Он пытается оправдать себя в ее глазах. «Я не хотел ее смерти», говорит он Лизе, «пистолет мой не заряжен». Но тяжесть морального убийства все же остается на нем. Ставрогин, который отчетливо сознает свою виновность, тоже не может примириться с мыслью, что останется для Лизы простым убийцею и поджигателем. В его ответе на тревожные вопросы Лизы содержится такое же полуоправдание: «Я не убивал и был против, но я знал, что они будут убиты, и не остановил убийц».

Нет сомнения, что Достоевский, может быть, и сам того не сознавая, при художественном воплощении сцены в Скворешниках, закончившей так трагически роман Ставрогина с Лизой, был во власти литературных припоминаний сходной сцены ночного свидания Германа и Лизы. Ему не могла не врезаться в память картина ожидания Лизой после возвращения с бала прихода запоздавшего Германа. Она ждала его в своей комнате, «еще в бальном своем наряде», погруженная в глубокое раздумье. «Она сидела, сложа крестом голые руки, наклонив на открытую грудь голову, еще убранную цветами... Вдруг дверь отворилась, и Герман вошел. Она затрепетала...»[6]

Достоевский усиливает этот образ «случайной невесты», девушки, пришедшей прямо с вечера на свидание, тем, что показывает нам Лизу Тушину уже в утренней сцене, после ночного свидания. Вот эта картина. «На рассвете, часу в шестом утра, у крайнего окна справа, стояла Лиза и при-

[6] Глава IV.

стально глядела на потухавшее зарево. Она была одна в комнате. Платье было на ней вчерашнее праздничное, в котором она явилась на чтении,—светло-зеленое, пышное, всё в кружевах, но уже измятое, надетое наскоро и небрежно. Заметив вдруг неплотно застегнутую грудь, она покраснела, торопливо оправила платье, схватила с кресел еще вчера брошенный ею при входе красный платок и накинула на шею. Пышные волосы в разбившихся локонах выбились из-под платка на правое плечо. Лицо ее было усталое, озабоченное, но глаза горели из-под нахмуренных бровей. Она вновь подошла к окну и прислонилась горячим лбом к холодному стеклу. Отворилась дверь, и вошел Николай Всеволодович»[7]. Картина эта, так детально и психологически тонко передающая одними внешними чертами мир внутренних переживаний Лизы, несомненно восходит к скупой и сжатой сцене, нарисованной Пушкиным.

Так окольными путями мы приходим к убеждению, что образ Германа, поразивший воображение Достоевского на самой заре его литературной деятельности, отразился и в одном из его последних романов.

Достоевский посчитался с Германом еще в другом месте, но уже в ином—пародийном плане. Я имею в виду вторую «притчу» о «самом дурном поступке в жизни», вложенную в уста генерала Епанчина, которую он рассказывает на вечере у Настасьи Филипповны («Идиот»). Здесь Достоевский освобождает образ Германа от всякого романтического налета и произносит свой нравственный приговор над ним. Вот содержание этой «притчи». Генерал Епанчин, рассказывая «свой самый дурной поступок», излагает следующую историю:

«Дело, впрочем, чрезвычайно глупое: был я тогда еще только что прапорщик и в армии лямку тянул. Ну, известно, прапорщик: кровь кипяток, а хозяйство копеечное; за-

[7] Ч. III, гл. 3.

велся у меня тогда денщик, Никифор, и ужасно о хозяйстве моем заботился... Я, разумеется, был строг, но справедлив. Некоторое время случилось нам стоять в городке. Мне отвели в форштадте квартиру у одной отставной подпоручицы и к тому же вдовы. Лет восьмидесяти, или, по крайней мере, около, была старушонка. Домишко у нее был ветхий, дрянной, деревянный, и даже служанки у себя не имела по бедности. Но главное, тем отличалась, что некогда имела многочисленнейшее семейство и родных; но одни в течение жизни померли, другие разъехались, третьи о старухе забыли, а мужа своего лет сорок пять тому назад схоронила. Жила с ней еще несколько лет перед этим племянница, горбатая и злая, говорят, ведьма, и даже раз старуху укусила за палец, но и та померла, так что старуха года уже три пробивалась одна-одинешенька. Скучнехонько мне было у ней, да пустая она такая была, ничего извлечь невозможно. Наконец, украла у меня петуха. Дело это до сих пор темное, но кроме нее было некому. За петуха мы поссорились, и значительно, а тут как раз вышел случай, что меня по первой же просьбе моей, на другую квартиру перевели, в противоположный форштадт, в многочисленное семейство одного купца, с большой бородищей, как теперь помню. Переезжаем с Никифором с радостью, старуху же оставляем с негодованием...» Позже оказывается, что старуха присвоила себе миску поручика. Это его вывело окончательно из себя. Он отправляется к старухе. «Прихожу к старухе, так сказать, уже вне себя; гляжу, она сидит в сенцах одна-одинешенька в углу, точно от солнца забилась, рукой щеку себе подперла. Я тотчас же, знаете, на нее целый гром так и вывалил, „такая, дескать, ты и сякая!“ и знаете, этак по-русски. Только смотрю, представляется что-то странное: сидит она, лицо на меня уставила, глаза выпучила, и ни слова в ответ, и странно, странно так смотрит, как бы качается. Я, наконец, приутих, вглядываюсь, спрашиваю, ни слова в ответ. Я постоял в нерешимости: мухи

жужжат, солнце закатывается, тишина; в совершенном смущении я, наконец, ухожу. Еще до дома не дошел—к майору потребовали, потом пришлось в роту зайти, так что домой вернулся совсем ввечеру. Первым словом Никифора: „А знаете, ваше благородие, хозяйка-то наша ведь померла".—„Когда?"—„Да сегодня по вечеру часа полтора назад". Это, значит, в то именно время, когда я ее ругал, она и отходила. Так меня это фраппировало, я вам скажу, что едва опомнился. Стало, знаете, даже думаться, даже ночью приснилось. Я, конечно, без предрассудков, но на третий день пошел в церковь на похороны. Одним сло́вом, чем дальше время идет, тем больше думается. Не то чтоб, а так иногда вообразишь, и станет нехорошо. Главное, что тут, как я, наконец, рассудил? Во-первых, женщина, так сказать, существо человеческое, что называют в наше время, гуманное, жила, долго жила, наконец, зажилась. Когда-то имела детей, мужа, семейство, родных... все эти, так сказать, улыбки, и вдруг—полный пас, все в трубу вылетело, осталась одна, как... муха какая-нибудь, носящая на себе от века проклятие. И вот, наконец, привел Бог к концу. С закатом солнца, в тихий летний вечер улетает и моя старуха,—конечно, тут не без нравоучительной мысли; и вот в это-то самое мгновение вместо напутственной, так сказать, слезы, молодой, отчаянный прапорщик, избоченясь и фертом, провожает ее с поверхности земли русским элементом забубенных ругательств за погибшую миску...»[8]

При полном различии и в содержании, и в стиле этого отрывка, трудно отделаться от впечатления, что перед нами пародирование «Пиковой дамы» и ее героя. Снижение стиля и нарочитая грубость мотива, приведшего прапорщика к преступлению, объясняются именно задачей пародии. Но зато сохранена основная ситуация: старуха, умирающая под крики и брань вздорного молодого человека.

[8] «Идиот», ч. I, гл. XIV. Собр. худож. произв., т. VI, с. 133—135.

Достоевский усмотрел в сцене со старой графиней с гениальной проницательностью кощунственное поругание таинства смерти, и перед ним стал вопрос: за что последние минуты жизни старухи были так беспощадно омрачены, почему из-за глупой фантазии молодого человека не было дано ее душе отойти в мире и с миром? Ведь и без того уже она была близка к смерти. Вспомните, какой Герман застает старую графиню? «Графиня сидела вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево. В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли; смотря на нее, можно было подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма». И только при виде неожиданно перед нею представшего Германа «это мертвое лицо изменилось неизъяснимо». Герман, весь во власти нелепой идеи выведать у старухи тайну трех карт, приходит во все большее возбуждение, и, наконец, переходит к угрозам:

« — Старая ведьма! — сказал он, стиснув зубы, — так я ж заставлю тебя отвечать...

С этим словом он вынул из кармана пистолет. При виде пистолета графиня во второй раз оказала сильное чувство. Она закивала головою и подняла руку, как бы заслоняясь от выстрела... Потом покатилась навзничь... и осталась недвижима».

Если захотеть эту сцену обнажить от всякого условного романтизма, чтобы выявить таким образом всю непривлекательность и преступность молодого самодура, из-за глупой своей фантазии осквернившего последние минуты жизни старухи, — нельзя это сделать с большей художественной убедительностью, чем это сделал Достоевский в своей притче.

Такой прием пародирования не был чужд Достоевскому. Уже однажды он был им применен по отношению к другому пушкинскому произведению. Применен сознательно и с обнажением самого приема пародирования. Я имею в виду пародию на «Выстрел» Пушкина в «Записках

из подполья». Вспомните место, где герой предается мечтам о мести Зверкову — своему оскорбителю. «Меня схватят, меня будут судить, меня выгонят из службы, посадят в острог, пошлют в Сибирь, на поселение. Нужды нет! Через пятнадцать лет я потащусь за ним в рубище, нищим, когда меня выпустят из острога. Я отыщу его где-нибудь в губернском городе. У него будет взрослая дочь... Я скажу: „Смотри, изверг, смотри на мои ввалившиеся щеки и на мое рубище! Я потерял все — карьеру, счастье, искусство, науку, любимую женщину, и все из-за тебя. Вот пистолеты. Я пришел разрядить свой пистолет и... прощаю тебя". Тут я выстрелю в воздух, и обо мне ни слуху ни духу...» И если бы дальше сам Достоевский не вскрыл пародийный характер этого отрывка, мы с трудом могли бы восстановить его источник. Но в данном случае мы освобождены от необходимости доказывать связь этого отрывка с пушкинским «Выстрелом». Эту связь раскрывает сам Достоевский в следующих словах героя подполья: «Я было даже заплакал, хотя совершенно точно знал в это же самое мгновение, что все это из Сильвио и из „Маскарада" Лермонтова»[9].

В притче из «Идиота» эта связь с «Пиковой Дамой» прямо не раскрыта автором, но мы имеем право ее предположить, так как знаем, что самый прием пародирования в таком же роде уже был однажды применен Достоевским. Об этой связи говорит и внутренний анализ самой притчи. Как во всякой пародии, в ней сохранилось несколько моментов, характерных для пародируемой вещи. Отразились в ней в виде некоторой морализирующей сентенции в конце и «странные чувствования» Германа при виде мертвой графини. Помните, какие мысли его волновали, когда он стал сходить по темной лестнице, покидая Лизу после ночного свидания:

«По этой самой лестнице, думал он, может быть, лет шестьдесят назад, в эту самую спальню, в такой же час, в ши-

---

[9] «Записки из подполья». Собр. худож. произвед., т. IV, с. 164.

том кафтане, причесанный à l'oiseau royal, прижимая к сердцу треугольную свою шляпу, прокрадывался молодой счастливец, давно уже истлевший в могиле, а сердце престарелой его любовницы сегодня перестало биться...» Сохранился и намек на сцену в церкви и на ночные видения героя. Подобно Герману, молодой прапорщик, хотя и без предрассудков, но пошел на третий день в церковь на похороны старухи. И он не мог совершенно заглушить голос совести, хотя и не чувствовал особенного раскаяния. Мертвая старуха тревожила его совесть. «Стало, знаете, даже думаться, даже ночью приснилось»,—говорит он о своем душевном состоянии.

Так пародийно воссоздается в иной обстановке, нарочито огрубленной и смещенной, картина смерти старухи. В торжественный момент прощания души с телом «вместо напутственной, так сказать, слезы, молодой, отчаянный прапорщик, избоченясь и фертом, провожает ее с поверхности земли русским элементом забубенных ругательств за погибшую миску». Разве можно было с большей силой и в то же время недвусмысленной ясностью произнести приговор над Германом?

И если в одной линии образ Германа, постепенно эволюционируя, подводит нас к Ставрогину, как своему предельному завершению, то в другой—он кончается образом «отчаянного прапорщика», ругательствами провожающего в могилу безвинную старуху. И в одном, и в другом случае мы видим, что Достоевский кончает полным осуждением Германа, снимая с него постепенно обаяние романтической привлекательности. Эволюция образа Германа в творчестве Достоевского представляет собою как бы музыкальную симфонию, отдельные части которой могли бы носить наименования: рождение героя, бунт героя, преступление героя и, наконец, как завершение всего — «сумерки героя». Пусть это сравнение и послужит оправданием несколько необычному наименованию настоящей работы.

Прага, 8 октября 1920 г.

Эволюция образа Ставрогина
(К спору об «Исповеди Ставрогина»)[1]

1

17 января 1869 г. Достоевский закончил роман «Идиот», отнявший у него столько творческих сил и душевного напряжения. Как всегда у Достоевского, окончание произведения для печати не означало завершения творческого акта над этим произведением. Это скорее была — в его личных ощущениях — творческая катастрофа, внезапный срыв, кем-то сторонним и враждебным ему поставленная точка над его мучительными исканиями.

Круг творческих идей, связанных с «Идиотом», был далеко не исчерпан романом. Окончание его сопровождалось острым чувством неудовлетворенности. Он писал тогда же об этом Н. Н. Страхову: «В романе много написано наскоро, много растянуто и не удалось, но кой-что и удалось. Я не за роман, а за идею мою стою... Я бы желал, чтобы Вы прочли конец. Тем не менее я нахожусь в очень хлопотливом положении. Впрочем, я сам очень многим не доволен в моем романе. А я, к тому же, еще отец его»[2]. В самом про-

---

[1] В первоначальном виде напечатано в «Трудах I Съезда Русск. Академ. Организаций за границей». София, 1931. С. 177—213. Кроме того вышло на чешском и немецком языках: «Evoluce obrazu Stavroginova», в юбил. сборн. «Dostojevskij», Praha, 1931. С. 147—181 и «Die Entwicklung der Gestalt Stavrogins» в сборнике под редакцией Д. И. Чижевского «Dostojevskij-Studien». Reichenberg, Stiepel, 1931. С. 67—97. См. обстоятельный отзыв о настоящей работе Leone Savoj в «La nuova Italia», 1932, 5. С. 196—198. Для настоящего издания в статью внесены существенные исправления и дополнения.

[2] Письмо от 26 февр. (10 марта) 1869 г. Письма, II, 170.

цессе работы над «Идиотом» с Достоевским произошел характерный для него срыв. Тщательно продумав роман, набросав его план, написав уже значительную часть его, он вдруг приходит к убеждению, что вся работа никуда не годится. И несмотря на то, что рукопись романа надо было спешно направлять в печать, он бросает все «к чорту» и принимается за работу заново. Так 4 декабря 1867 г. был оставлен первоначальный план романа «Идиот» и 18 декабря начат в сущности новый роман, резко изменивший первоначальный замысел. Как бурно для Достоевского протекал этот процесс творческой перестройки, видно из его письма к А. Н. Майкову от 31 декабря 1867 г., в котором он между прочим пишет: «За тем (так как вся будущность моя тут сидела) я стал мучиться выдумыванием нового романа. Старый не хотел продолжать ни за что. Не мог. Я думал от 4-го до 18-го декабря нового стиля включительно. Средним числом я думаю выходило планов по шести (не менее) ежедневно. Голова моя обратилась в мельницу. Как я не помешался — не понимаю»[3].

Этот новый роман был для Достоевского связан с идеей истинно прекрасного человека. «Идея романа — моя старинная и любимая, но до того трудная, что я долго не смел браться за нее, а если взялся теперь, то решительно потому, что был в положении чуть не отчаянном. Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете...» — пишет он 1/13 января 1868 г. в исключительном для понимания замысла «Идиота» письме к С. А. Ивановой[4]. В сущности только этот замысел мы вправе связывать с именем главного героя «Идиота». Все то, что ему предшествовало в стадии подготовительных работ, было уничтожено или забро-

---

[3] Письма, II, 60. Подчеркнуто самим Достоевским, мною в примечаниях не оговорено.

[4] Письма, II, 71.

шено. Но не найдя себе места в новом романе о положительно-прекрасном человеке, оно осталось в творческом сознании Достоевского и требовало художественного оформления. Поэтому для изучения Достоевского приобретают такое большое значение — творческие остатки его законченных романов. Они важны не только и не столько для того произведения, с которым формально связаны, сколько для изучения общего развития творческих идей Достоевского и часто имеют бо́льшую органическую связь с его позднейшим творчеством, чем с ближайшим, вызвавшим их к жизни произведением. Так случилось и с рукописями к «Идиоту»[5]. Формально связанные с этим романом, они по существу тяготеют к иному творческому ряду, идущему от Раскольникова к Великому Грешнику, Ставрогину, Версилову и Ивану Карамазову. Как видно из этих рукописных заметок к «Идиоту», первоначальная редакция романа находится в близкой связи с планом «Жития Великого Грешника» (1869—1870). «Идиот», как именуется герой романа уже в ранних записях, задуман все в том же направлении гордого, необыкновенного, замкнутого, преступного, но в своей преступности привлекательного и загадочного человека, высшим выражением которого позже явился Ставрогин.

Уже в этой первоначальной стадии работы над романом облик «преступного» героя Достоевского носит двойственные черты. С одной стороны — это полное душевное разложение, окончательная опустошенность, без возможности выхода к спасению через живую веру и покаяние. Так напр., в первоначальном плане, который датируется сентябрь—октябрь 1867 г.: «Страсти у Идиота сильные, потребность любви жгучая, гордость непомерная, из гордо-

---

[5] Они опубликованы П. Н. Сакулиным. См. Из архива Ф. М. Достоевского. Идиот. Неизданные материалы. Редакция П. Н. Сакулина и Н. Ф. Бельчикова. М. 1931.

сти хочет совладать с собой и победить себя. В унижениях находит наслаждение», «он угрюм и несообщителен», он «говорит, смотрит и чувствует, как властелин»[6], с другой — это «великий грешник», прошедший путь падений и восставаний, чтобы закончить спасением в живой вере. В одном из вариантов, например, говорится: «он мог бы дойти до чудовищности, но любовь спасает его. Он проникается глубочайшим состраданием и прощает ошибки... Взамен получает высокое нравственное чувство в развитии и делает подвиг»[7]. Правда, в конечном счете, как будто в этом раннем замысле «Идиота» верх берет нераскаянный грешник, являющийся воплощением эгоизма, гордости и рабства страстей, но все же показательно это колебание Достоевского между двумя возможными исходами в его судьбе. Возможно, что эти колебания и привели Достоевского к отказу от первоначального замысла. Он сам сознается, что замысел романа у него еще не дозрел, что бросился он в свой роман «на ура», что предчувствовал «фальшь и маловыжитость идеи»[8]. Мы увидим, что и в дальнейшем у Достоевского наблюдается двойственность в отношении к своему «преступному герою», и именно эта двойственность определила судьбу романа «Бесы» и место в нем «Исповеди Ставрогина».

2

Ближайший по времени художественный замысел Достоевского, его неосуществленный роман «Атеизм» (1868—1869), подхватывает тему, временно оставленную в процессе работы над «Идиотом». Только здесь ударение ставится

---

[6] Рукописи к «Идиоту», стр. в порядке цитирования: 12, 14 (два раза).

[7] Там же, 16—17.

[8] См. письма от 9 окт. 1867 г. к А. Н. Майкову (Письма, II, 47) и от 31 дек. 1867 г. ему же (Письма, II, 59).

уже не на преступности героя, а на его отпадении от Бога, его атеизме, его блужданиях и исканиях и конечном обретении Христа. В письме к А. Н. Майкову от 11 декабря 1868 г., в период работы над окончанием «Идиота»[9], Достоевский пишет впервые об этом замысле. Его герой «русский человек, нашего общества, и в летах, не очень образованный, но и не необразованный, не без чинов,— вдруг, уже в летах, теряет веру в Бога. Всю жизнь он занимался одной только службой, из колеи не выходил и до 45 лет ничем не отличился. (Разгадка психологическая: глубокое чувство, человек и русский человек). Потеря веры в Бога действует на него колоссально. (Собственно действие в романе, обстановка — очень большие). Он шныряет по новым поколениям, по атеистам, по Славянам и Европейцам, по русским изуверам и пустынножителям, по Священникам; сильно между прочим попадается на крючок Иезуиту, пропагатору, поляку; опускается от него в глубину хлыстовщины — и под конец обретает и Христа, и русскую землю, русского Христа и русского Бога...»[10] Эта идея — потеря и обретение Бога — становится для Достоевского особенно притягательной. Она связывается в его собственном духовном росте с таким же обретением Христа, с окончательным разрывом с остатками просвещенческо-позитивистского отношения к образу Спасителя. Очень характерно в этом отношении его письмо к А. Н. Майкову, в кото-

[9] «Первое упоминание об „Атеизме“ имеется в письме к Майкову от 11 дек. 1868 г., когда „Идиот“ уже закончен», говорит А. С. Долинин в предисловии к изданию писем (см. Письма, I, 19). Это неверно: о работе над «Идиотом» имеются еще упоминания в письмах после 11 декабря (см. Письма, II, 156). Только 25 января 1869 г. Достоевский писал о романе: «теперь он окончен, наконец» (см. II, 159). Мы принимаем за дату окончания романа 17 января 1869 г., проставленную в конце печатного текста романа в журнале «Русский Вестник» (см. Полн. собр. худ. произв. VII, 557).

[10] Письма, II, 150.

ром он упрекает его в религиозной робости в вопросе о вере в икону. «Одно слово:», пишет он, «верите вы иконе или нет? Храбрее, смелее, дорогой мой, уверуйте»[11]. А вскоре, в связи с чтением статьи Данилевского «Россия и Европа», когда роман «Атеизм» все еще находился в процессе обдумывания, Достоевский заявит, что «окончательная сущность русского призвания» состоит в «разоблачении перед миром Русского Христа, миру неведомого, и которого начало заключается в нашем родном Православии»[12]. Что эти идеи включались Достоевским в круг его более ранних художественных замыслов, видно из того, что частично они оказались вложенными в уста князя Мышкина, в его страстном монологе о католичестве и атеизме на памятном вечере у Епанчиных. Обновление всего человечества и воскресение его связывается князем Мышкиным с «русской мыслью, русским Богом и Христом»[13]. Впрочем, всю историю Николая Андреевича Павлищева, рассказанную на вечере Иваном Петровичем и так взволновавшую кн. Мышкина, можно рассматривать, как первоначальную версию романа «Атеизм». Эта связь устанавливается и частичным совпадением с намеченным для этого романа сюжетом и кругом идей, к нему прикрепленных. Павлищев, подобно герою романа, человек почтенный и уже немолодой: «родовой, с состоянием и камергер». Внезапно, на почве рели-

---

[11] Письмо от 11/23 декабря 1868 г. Письма, II, 154. Речь здесь идет о связи со словами И. Киреевского о чудотворной иконе, а не А. С. Хомякова, как ошибочно говорит Достоевский, что видно прямо из одной позднейшей записи к роману «Бесы», опубликованной Л. П. Гроссманом: Шатов объясняет разницу: «Славянофилы — барская затея, икона (Киреевский), никогда они не могут верить непосредственно». Сборн. «Творчество Достоевского». Одесса, 1921. С. 16. Сравним «Записные тетради Достоевского». М.; Л. 1935. С. 108 и примечания А. С. Долинина к Письмам, II, 139—441.

[12] Письмо Н. Н. Страхову от 18/20 марта 1869 г. Письма, II, 181.

[13] Идиот. VI, 481.

гиозного кризиса, он резко меняет свою жизнь. Правда, здесь не говорится прямо о потере веры в Бога, но смысл кризиса в истолковании кн. Мышкина тот же. Павлищев «попадается на крючок»[14] иезуиту, аббату Гуро, и сам принимает католицизм и становится иезуитом. Для кн. Мышкина это равносильно отречению от Христа, ибо «католичество — все равно, что вера нехристианская». Для него между католицизмом и атеизмом имеется непосредственная связь, даже больше — атеизм порождение католицизма. «Атеизм от них вышел, из самого римского католичества», страстно уверяет кн. Мышкин. И если герой «Атеизма» подпадает влиянию поляка-иезуита (по другому варианту это должен быть «католический энтузиаст-священник (вроде St. François Xavier)»[15]), а затем «опускается от него в глубину хлыстовщины», то он повторяет жизненный путь русского интеллигента, поколебавшегося в вере, как он рисуется кн. Мышкину. «У нас коль в католичество перейдет, то уж непременно иезуитом станет, да еще из самых подземных; коль атеистом станет, то непременно начнет требовать искоренения веры в Бога насилием, то есть, стало быть и мечом!.. И наши не просто становятся атеистами, а непременно у в е р у ю т в атеизм, как бы в новую веру, никак не замечая, что уверовали в нуль. Такова наша жажда! Ведь подумать только, что у нас образованнейшие люди в хлыстовщину даже пускались... Да и чем, впрочем, в таком случае хлыстовщина хуже, чем нигилизм, иезуитизм, атеизм? Даже, может, и поглубже еще!..»[16]

---

[14] Выражение «попадается на крючок иезуита» из речи кн. Мышкина (см. указ. текст, с. 480) переходит затем в сюжет «Атеизма» (см. письмо Майкову, II, 150).

[15] Письма, II, 161. В предисловии к плану «Жития Великого Грешника» Н. Бродского в этом месте допущено досадное искажение: «в роде St. Francois Fanier». См. Документы по истории литературы и общественности. В. 1. Ф. М. Достоевский. М. 1922. С. 49.

[16] Идиот. VI, 480—481.

Герой «Атеизма», по мысли Достоевского, «под конец обретает и Христа и русскую землю, русского Христа и русского Бога». Но и мысленный герой кн. Мышкина должен кончить обретением утерянной веры. «Покажите ему в будущем обновление всего человечества и обновление его, может быть, одною только русскою мыслью, русским Богом и Христом, и вы увидите, какой исполин могучий и правдивый, мудрый и кроткий, вырастет перед изумленным миром...»[17] Не подлежит сомнению, что рассказ о Павлищеве и взволнованная речь кн. Мышкина о католицизме и атеизме заключает в себе завязь неосуществленного, но дорогого для Достоевского сюжета о судьбе потерявшего веру в Бога и вновь обретшего его русского интеллигента. Сам Достоевский сознавался, что его романы представляют сложное сплетение ряда сюжетных узлов, из которых в процессе творчества ему удается развязать только часть их. «Множество отдельных романов и повестей разом втискиваются у меня в один, так что ни меры, ни гармонии»,— пишет он Н. Н. Страхову[18].

Этот эпизод романа, написанный с большим творческим подъемом, недаром речь князя Мышкина кончается припадком, свидетельствует о том, как дорог был самому Достоевскому круг идей, с которым он связывал свой роман об «Атеизме». Понятно поэтому, что он такое решающее значение придавал этому роману. «Писал я вам или нет о том», говорится в письме к А. Н. Майкову от 15 мая 1869 г., «что у меня есть одна литературная мысль (роман, притча об Атеизме), пред которой вся моя прежняя литературная карьера—была только дрянь и введение и которой я всю жизнь будущую посвящаю»[19]. Долго Достоевский не хотел отказываться от идеи романа об «Атеизме», но в

[17] Там же.

[18] Письмо от 23 апреля / 5 мая 1871 г. Письма, II, 358.

[19] Письма, II, 195.

том виде, как он был задуман, его нельзя было написать без возвращения в Россию. Еще в конце августа 1869 г., когда уже приходилось спешно продумывать планы новых произведений для «Зари» («Вечный муж») и «Русского Вестника», Достоевский не оставляет мысли об «Атеизме»: «Есть у меня идея, которой я предан всецело; но я не могу, не должен приниматься за нее, потому что еще к ней не готов; не обдумал и нужны матерьялы»[20].

Вероятно, необходимость спешно приступить к роману для «Русского Вестника» и заставила Достоевского видоизменить план романа, отодвинув время действия к юности героя. Так возникает план «Жития Великого Грешника». Сохраняя идейную связь с замыслом «Атеизма», этот новый роман-эпопея снова возвращает нас к образу «преступного героя», замеченного уже в ранних набросках к «Идиоту». «Житие Великого Грешника» приобретает, однако, особое значение, так как в нем впервые намечается встреча героя с Тихоном, которая затем художественно была реализована в «Исповеди Ставрогина».

3

План «Жития Великого Грешника» набрасывался параллельно с работой над будущими «Бесами». Как убедительно показано А. С. Долининым, работа над последними даже несколько опережала — по большей своей определенности в полноте характеристик действующих лиц — «Житие Великого Грешника»[21]. Одновременность эта требовала достаточно четкого размежевания двух замыслов. Без тако-

---

[20] Письмо С. А. Ивановой 29 авг. / 10 сент. 1869 г. Письма, II, 207.

[21] Предисловие к изд. «Писем», I, 20. Расхождение в понимании Долининым взаимоотношения «Жития» и «Бесов» с точкой зрения В. Комаровича сформулировано последним в статье «Neue Ptobleme der Dostojevskij Forschung» (Z-tschr. für slav. Phil.). C. 414—417. X, 3—4, 1933.

го размежевания неизбежно должна была возникнуть борьба между ними, и один из замыслов должен был в конечном счете поглотить другой. Достоевскому удалось довершить своего «Вечного Мужа», над которым он работал в это же время, только потому, что эта повесть идейно и сюжетно выпадала из того художественного ряда, звеньями которого были романы «Идиот», «Житие Великого Грешника» и «Бесы»[22]. Между замыслом «Жития Великого Грешника» и первоначальным планом «Бесов» такого четкого размежевания не было, и отсюда постоянное столкновение двух замыслов, общность идейных характеристик и даже совпадение в некоторых сюжетных подробностях. Достоевский одно время хотел, видимо, оправдать такую близость тем, что мыслил оба романа как отдельные части единой эпопеи, развивающейся в двух разных отрезках времени. На это указывают письма Достоевского, в которых он рисует себе «Житие» большим романом, размером с «Войну и Мир», состоящее из «пяти больших повестей»[23], представляющих каждая в отдельности самостоятельный интерес. Лишенный возможности вернуться в Россию и собрать там материал для 2-й части романа, действие которого должно происходить в монастыре, и вынужденный немедленно приступить к работе над романом для «Русского Вестника», Достоевский допускает уже не только расчленение романа во времени, но и расхождение идейно-сюжетного порядка. Не могу в этом вопросе согласиться с А. С. Долининым, который ставит слишком большое ударение на этом расчленении во времени двух замыслов. «Когда сравниваем все эти рассеянные черты князя (Ставрогина), как и основную идею, которую он должен был выразить собою в романе, с

[22] Об идейном замысле «Вечного Мужа» см. мою работу «Развертывание сна» («Вечный Муж» Достоевского) в книге: «Достоевский. Психоаналитические этюды». Прага, 1938. С. 54—76.

[23] Письма, II, 261.

образом Великого Грешника и его центральной идеей», говорит Долинин, «то видим именно эту одновременность параллельно существующих и развивающихся замыслов в двух разных только аспектах во времени: Грешник должен быть дан в детстве и юности; князь (Ставрогин) как герой романа — активно действующее лицо, уже сложившееся». Хотя дальше сам Долинин указывает, что «главное зависит от сюжета, от тех событий, в которых герой должен себя проявлять, равно как и от других персонажей, с которыми он вступает в сюжетные коллизии»[24], но он упускает из виду, что уже в самых первоначальных записях к «Бесам» имеется совершенно иная жанровая установка обоих романов. «Житие Великого Грешника» уже своим названием предопределяет особый характер этого романа. Это «рассказ-житие», требующий эпического изложения. В отдельных заметках к роману Достоевский сам отмечает те требования, которые к нему предъявляет этот жанр. Так он между прочим пишет: «Тон (рассказ — житие, т. е. хоть и от автора, но сжато, не скупясь на изъяснения, но и представляя сценами. Тут надо гармонию). Сухость рассказа иногда до Жиль-Блаза. На эффектных и сценических местах как бы вовсе этим нечего дорожить. Но владычествующая идея жития чтоб видна была,— т. е. хотя и не объяснять словами всю владычествующую идею и всегда оставлять ее в загадке, но чтоб читатель всегда видел, что идея эта благочестива, что житие — вещь до того важная, что стоило начинать даже с ребяческих лет. Тоже — подбором того, об чем пойдет рассказ, всех фактов, как бы беспрерывно выставляется (что-то) и беспрерывно постановляется на вид и на пьедестал будущий человек»[25]. Поставив себе задачей

---

[24] Предисловие к Письмам, I, 21.

[25] Документы по истории лит. и обществ. В. 1. Ф. М. Достоевский. М., 1922. С. 71—72. Далее цитирую это издание всюду так: «Докум...» Ср. «Записные тетради Достоевского». М.; Л., 1935. С. 103.

художественно изобразить «падение и восставание» человека и его конечное просветление, Достоевский неизбежно должен был держаться в рамках индивидуально-психологического романа.

«Бесы» были задуманы в ином жанре. Здесь мы должны были встретиться с героем в критический фазис его духовной жизни. Существен не рост личности, а ее закрепленность на известной ступени, не предрешающая, однако, ее конечной судьбы. Здесь дана загадочность личности, ее нераскрытость во-вне. Греховность и святость сведены к одной точке, и оба исхода равно даны. Загадочность личности лежит именно в раскрытии того, что скрывается за этой «маской» героя. Не касаясь даже вопроса о предусмотренной Достоевским в известной стадии его работы «тенденциозности» романа, уже эта своеобразная планировка образа героя давала роману особое место в ряду его замыслов. И это дает нам право рассматривать «Житие Великого Грешника» и «Бесов» (в их первоначальных записях), как самостоятельные звенья в цепи замыслов Достоевского того времени.

4

«Житие Великого Грешника», как я уже говорил, довольно близко примыкает к первоначальной редакции «Идиота». Местами близость характеристик двух героев настолько разительна, что можно думать, не хотел ли Достоевский уже в «Идиоте» (ранней редакции) дать нам эпоху жизни «великого грешника», план «жития» которого он набросал позже. В этом плане имеется программное изложение этой эпохи: «Вдруг юношество и разврат. Подвиг и страшные злодейства. Самоотвержение. Безумная гордость. От гордости идет в схимники и в странники. Путе-

---

Записи к «Житию Вел. Грешн.» в этом издании воспроизведены на с. 96—107.

шествие по России. (Роман, любовь. Жажда смирения) и проч. и т. д. и т. д. (Канва богатая). Падение и восставание. Человек необычайный — но что же он сделал и совершил»[26]. Но ведь и в «Идиоте» — «последняя степень гордости и эгоизма», в нем одной из главных черт характера было «самовладение от гордости (а не от нравственности) и бешеное саморазрешение всего», и ему унижения доставляют удовлетворение. О нем говорится между прочим в записках: «кто его не знает, смеется над ним, кто его знает, начинает его бояться». Не мало и преступлений на его совести — он «зажигает дом» и «в один из разов насилует Миньону (героиню романа)»[27]. Но тогда, в конце 1867 года, Достоевскому рисовался план романа еще в форме романа общественно-психологического, на фоне изображения жизни двух русских семей — разоренной помещичьей и дворянско-аристократической. Эта канва и была до известной степени перенесена позже в роман «Идиот», резко, однако, изменивший облик главного его героя.

В отличие от ранней редакции «Идиота», герой «Жития Великого Грешника» как будто заранее предопределен автором к духовному возрождению. В этом и должна была заключаться «житийность» замысла. Через падения и преступления к духовному просветлению, к конечному обретению веры — так рисовалась Достоевскому телеология романа. В этой предопределенности и была органическая связь с неосуществленным замыслом романа «Атеизм». Их связывает и общая повышенная эмоциональность в отношении к основной мысли обоих замыслов. «Это будет мой последний роман», «этот роман я считаю моим последним словом в литературной карьере моей»,— таковы собственные оценки Достоевского его будущего романа[28]. Как и в «Атеизме»,

---

[26] «Докум.» 77. Ср. Зап. тетр., с. 107.

[27] Рук. к «Идиоту», с. 20, 16, 12 (три раза) в порядке цитирования.

[28] «Письма» (в порядке цитирования), II, 263 и 298.

здесь для Достоевского стоял основной для него вопрос — о существовании Бога. «Главный вопрос», пишет он А. Н. Майкову, «который проведется во всех частях — тот самый, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь — существование Божие»[29].

Здесь у Достоевского вновь является мысль об романе-эпопее. Начинает Достоевский детством героя, которому должна была быть посвящена первая часть («первая же повесть — детство героя»), затем помещает его в монастырь, сталкивает с Тихоном, затем снова ведет в свет («выходит вновь на свет, чтобы быть величайшим из людей»), заставляет пройти искушениями разума «...образование (Конт. Атеизм. Товарищи. Образование мучит его, и идеи и философия, но он овладевает тем, в чем главное дело»), проводит через юношеский разврат и страшные злодейства, затем делает схимником и странником. Только к концу — «все яснеет» и «Великий Грешник» «умирает, сознаваясь в преступлении». Здесь снова замечается совпадение с сюжетом о Павлищеве, как он изложен в «Идиоте», еще значительнее оно в том плане романа «Великий Грешник», который Достоевский сообщает А. Н. Майкову. Там «герой в продолжение жизни то атеист, то верующий, то фанатик и сектатор, то опять атеист...»[30]

Хотя в плане «Жития», таким образом, как бы и предопределено спасение и преображение героя, но, если внимательно вчитаться в него, невольно остается впечатление все той же двойственности, которая имелась уже в ранней редакции «Идиота». Преступный лик героя вырисован четко и психологически убедительно, лик просветленный рисуется смутно, и его конечную победу приходится брать на веру. Даже столкновение мальчика с Тихоном не дает предощущения этой конечной победы. Встреча эта происходит

---

[29] Письмо от 25 марта / 6 апреля 1870 г. Письма, II, 263.

[30] Письма, II, 263.

между 13-летним мальчиком, «посаженным родителями в монастырь для обучения». Волчонок и нигилист—ребенок сходится с Тихоном, и эта встреча должна сыграть решающую роль в жизни героя. Однако в сохранившемся плане эта встреча скорее укрепляет грешника в его ложном пути, чем ведет его на путь просветления. Пусть в конце концов герой и признает душевную чистоту Тихона, пусть он догадывается, что «Тихон коренником крепок, как ребенок чист, мысли дурной иметь не может, смущаться не может, и потому все поступки его ясные и прекрасные», но это не внутренний духовный переворот, а только переоценка личности самого Тихона. Существенно то, что герой из встречи с Тихоном выводит неожиданное заключение, еще глубже укрепляющее его греховность, в конечном счете коренящуюся в его непобедимой самости. «После монастыря и Тихона великий грешник с тем выходит вновь на свет, чтобы быть величайшим из людей. Он уверен, что он будет величайшим из людей. Он так и ведет себя: он гордейший из всех гордецов и с величайшей надменностью относится к людям»[31]. Не случайно стоит в записи: «после монастыря и Тихона». Именно жизнь Тихона дает ему в руки новое оружие для утверждения своего превосходства над людьми. «Но он (и это главное) через Тихона овладел мыслью (убеждением), что чтоб победить весь мир, надо победить только себя. Победи себя и победишь мир». И отсюда вырисовывается новый облик великого грешника, облик кроткого и милостивого гордеца. «От гордости и от безмерной надменности к людям он становится для всех кроток и милостив—именно потому, что уже безмерно выше всех»[32]. Так почти до конца герой «Жития» пребывает в своей гордыне, пути преодоления которой в сохранившемся плане не даны.

---

[31] «Докум.» 76. Зап. тетр. 107, подчеркнуто Достоевским.

[32] «Докум.» 76 и 77.

Образ же Тихона Задонского, как можно думать, имел в глазах Достоевского самодовлеющую ценность; он был ему так дорог и близок, что в его художественные планы не могло входить намерения превратить его только в орудие обращения Великого Грешника. По замыслу Достоевского, Тихон Задонский отнюдь не должен был явиться лицом эпизодическим в романе. «Хочу выставить во второй повести главной фигурой Тихона Задонского, конечно под другим именем, но тоже Архиерей будет проживать в монастыре на спокое... Авось, выведу величавую, положительную, святую фигуру. Это уж не Костанжогло-с и не немец (забыл фамилию) в Обломове. Почем мы знаем: может быть, именно Тихон-то и составляет наш русский положительный тип, который ищет наша литература, а не Лавровский, не Чичиков, не Рахметов и проч. и не Лопуховы, не Рахметовы. Правда, я ничего не создам, я только выставлю действительного Тихона, которого я принял в свое сердце давно с восторгом. Но я сочту, если удастся, и это для себя важным подвигом»[33].

Схематические наброски плана «Жития Великого Грешника» там, где они говорят о Тихоне, тоже свидетельствуют о том, что вторая часть романа должна была дать Тихону равноправное место с героем романа. Здесь предполагается включение жития в житие—жизнь Тихона прошла бы перед нами в его рассказах о себе мальчику. «Ясные рассказы Тихона о жизни и земной радости. О семье, матери, братьях. Чрезвычайно наивные, а потому трогательные рассказы Тихона о своих прегрешениях против

---

[33] Письмо к Майкову от 25 марта / 6 апреля 1870 г. Письма, II, 264. Перечисляя положительных героев русской литературы: Костанжогло (2-я часть «Мертвых Душ» Гоголя), «немца» в ром. «Обломов» — Штольца, Лопухова и Рахметова из ром. «Что делать» Чернышевского, Достоевский очевидно допустил описку, назвав Лаврецкого (из «Дворянского гнезда» Тургенева) Лавровским. См. примечание к письму у Долинина. II, 476.

домашних, относительно гордости, тщеславия, насмешек. (Так бы все переделал теперь, говорит Тихон). Уж одно то трогательно, что он с мальчиком связался. Рассказ Тихона о своей первой любви, о детях. Монахом жить ниже, надо иметь детей и выше, когда призвание имеешь. „Thérèse-philosophe" смутила Тихона. А я думал, что уже закалился. Пошел в послушание к мальчику; слушается его. (Высоко, сильно и трогательно)» — значится в записях плана[34].

Повторяю, внимательный анализ плана «Жития Великого Грешника» заставляет усомниться в удаче основного замысла Достоевского, в приведении героя к спасению и вере. Не случайно, уже в самом конце плана, как бы подводя итоги, Достоевский сам себе ставит вопрос: «Человек необычайный — но что же он сделал и совершил»[35]. «Кончает воспитательным домом у себя и Гасом становится», — звучит какой-то внутренней фальшью в общей системе творчества Достоевского. Неужели для Достоевского образ доктора-филантропа Гааза может явиться доподлинной пристанью после бурного плавания его героя? Поэтому я не стал бы с такою решительностью, как это делает В. Комарович, утверждать, что герой «Жития» всей своей жизнью «должен был обнаружить религиозную закономерность жизни вообще, неизбежность приятия Бога»[36]. Для меня план «Жития» скорее лишнее доказательство того, что Достоевскому в этот период его творчества не давался замысел преодоления греховности. В его герое, вопреки желанию автора, греховность пускает такие глубокие корни, приводит к такому внутреннему опустошению, что путь спасения, несмотря на все усилия востосковавшего о правде духа, оказывается тщетным. Непобежденный в своей

---

[34] «Докум.» 75. Зап. тетр. 161.

[35] «Докум.», с. 77. Зап. тетр. 107.

[36] В. Комарович. Неизданная глава романа «Бесы» — «Былое», 1922, №18. С. 221.

гордости, не способный на подлинный акт смирения и раскаяния, мятущийся герой Достоевского вплотную подходит к самоубийству: «застрелиться хотел», говорится о нем в одной из заключительных записей. И этот конец художественно кажется более оправданным, чем заключение плана образом филантропа Гааза.

5

Творческая история романа «Бесы» уже в достаточной мере разработана, чтобы сейчас возвращаться к ней во всей подробности. Для нас здесь — при анализе творческих исканий Достоевского — важно выделить лишь самое существенное.

Будучи задуман еще в конце 1869 г.[37], роман «Бесы» занимает творческое воображение Достоевского наряду и одновременно с продумыванием «Атеизма» и работой над планом «Жития Великого Грешника». Однако до февраля 1870 г. мы ничего определенного об этом замысле не знаем. К февралю-марту относятся первые дошедшие до нас датированные заметки, с несомненностью относящиеся к сюжету будущего романа «Бесы». И вновь, с первых же шагов, образ будущего Ставрогина, носящего в ранних записях имя «князя», носит черты двойственности.

В этих записях, относящихся к февралю-марту 1870 года, Князь еще мыслится «новым человеком», пришедшим к решению начать «новую» жизнь и зовущим к этой жизни «воспитанницу», будущую Дашу романа. «Князь приехал,

---

[37] Первое упоминание нового замысла можно видеть в фразе письма Достоевского к Майкову от 17/29 сент. 1869 г.: «Замыслил вещь в Русский Вестник, которая очень волнует меня» (Письма, II, 213). Записная тетрадь № 1/10 под 2/14 ноября 1869 г.: «Подпольная идея для Русского Вестника» (Зап. тетр., 39) хотя и напрашивается на связь с сюжетом романа «Бесы», но соприкасается также с «Житием Великого Грешника» (см. Зап. тетр. Прим. к тексту, с. 398).

уже все разрешив, все сомнения. Он — новый человек... В бешеной, засевшей внутрь энергии, мало высказывается, смотрит насмешливо и скептически, как человек, уже имеющий у себя окончательную разгадку и идею»[38], говорится о князе в одной из ранних записей. Или же в другом месте: «Главная же идея (т. е. пафос романа) это князь и воспитанница — новые люди, выдержавшие искушение и решающие начать новую, обновленную жизнь»[39]. Подобно герою «Жития Великого Грешника», он находит идею, которая дает ему возможность укрепиться в жизни, он из одержимых идеей. «Это человек идеи. Идея обхватывает его и владеет им, но имея то свойство, что владычествует в нем не столько в голове его, сколько воплощаясь в него, переходя в натуру, всегда с страданием и беспокойством, и уже раз поселившись в натуре, требуя и немедленного приложения к делу»[40]. Эта идея, овладевшая им, шла от Голубова, духовного лица, игравшего роль Тихона в «Житии Великого Грешника». «Идеи Голубова суть смирение и самообладание, и что Бог и царство небесное внутри нас, в самообладании, и свобода тут же»[41].

Ему кажется, что идею эту он сам выдумал, хотя она явно осознана им под влиянием Голубова: «Быть новыми людьми, начать переработку с самих себя. Я не гений, но я однако же выдумал новую вещь, которую никто кроме меня на Руси не выдумывал: самоисправление», горделиво говорит о себе Князь[42]. В уста Князя Достоевский влагает самые дорогие ему мысли о спасительной роли России и православия. Его устами он торжественно объявляет, что «отныне он Русский человек, и что надо верить даже в то, что

[38] Зап. тетр., 94 (11 марта 1870).

[39] Там же, 142.

[40] Там же, 90 (запись 7 марта 1870).

[41] Там же, 90.

[42] Там же, 160.

сказано им у Голубова (что Россия и русская мысль спасет человечество). Он молится иконам и проч.»[43]; он «ищет правду; нашел правду в идеале России и христианства»[44]. Здесь мы входим в круг любимых идей самого Достоевского, и любопытно, что идеи эти связаны с Князем, будущим Ставрогиным. Следует сейчас же отметить, что по сравнению с образом Ставрогина, в начальных записях Князь перед нами является менее психологически расчлененным, менее собранным в одну точку. Если примкнуть к положению, что Шатов и Кириллов романа только эманации Ставрогина, расчленение единой личности на несколько отражений его духа[45], то в образе Князя первоначальных записей еще налицо эта нерасчлененность, совмещение в одном облике ликов и Шатова и Кириллова. Отсюда психологическая несобранность образа Князя, перемежающиеся характеристики, друг другу противоречащие. Видно, что сам автор не прояснил себе образа Князя, все время находится в колебании, каким чертам характера дать перевес. Поэтому в записях и встречаются такого рода заметки для себя: «Задача. (Украсить и создать эту пару — князя и воспитанницу). Тут-то и беда. Князь готовится в мировые судьи. Больше поэзии...», «...всякому свой эпитет, а главное о князе крупные две-три черты», «...вообще создать князя...» и т. д.[46] Но чем далее идут записи, тем все более и более проясняется этот первоначальный образ Ставрогина. Сначала в положительные характеристики «нового человека» врываются уже знакомые черты «преступного» героя, идущего

---

[43] Зап. тетр., 94.

[44] Там же, 158.

[45] См. А. С. Долинин «Исповедь Ставрогина» — Альманах «Литературная мысль». Петр. 1922, 1. С. 153 и Д. Чижевский: «К проблеме двойника» в сборн. п. р. А. Бема — «О Достоевском» 1. Прага, 1928. С. 23.

[46] Зап. тетр., 143.

от ранней редакции «Идиота...» «И уж конечно он не идеал, ибо ревнив, упрям, горд и настойчив, молчалив и болезнен, т. е. грустен»[47], говорится, например, сейчас же вслед за указанием на необходимость сообщить о Князе две-три черты, и в других местах рассеян целый ряд таких отрицательных характеристик: «упрям и самостоятелен до болезни»[48], «князь ненавидит все и всех...» и т. п.[49] Следует еще отметить, что уже с ранних записей Князь воспринимает себя как явление типичное для русской жизни и сознает ответственность, лежащую на нем, как представителе известной группы русской интеллигенции. Эта мысль, очевидно, входила в замысел Достоевского уже с самого начала работы над романом. Он и позже будет повторять, что Ставрогины хотя и редко, но бывают в жизни, что это не исключение, а тип. «Я, говорит Князь в одной из записей, прежде судил нигилизм и был врагом его ожесточенным, а теперь вижу, что и всех виноватее и всех хуже мы, баре, оторванные от почвы, и потому мы, мы прежде всех переродиться должны; мы — главная гниль, на нас главное проклятие и из нас все произошло»[50]. Эта выписка имеет особенное значение для понимания места Ставрогина в плане общественно-политического романа-памфлета, каким были задуманы «Бесы».

Оторванность от почвы служит для Достоевского и в дальнейшем объяснением многих поступков Ставрогина, вплоть до объяснения этой оторванностью страшного преступления, в котором он признается в «Исповеди». Но к этим мотивам мы вернемся, когда остановимся на ранних вариантах встречи Князя с Тихоном. Пока же отметим, что к концу марта 1850 г. в понимании образа Князя происхо-

[47] Там же, 143—144.

[48] Там же, 143.

[49] Там же, 159.

[50] Там же, 170.

дит какой-то резкий поворот. Сейчас его еще трудно установить в подробностях, но записи показывают, что Достоевский решил этот тип значительно упростить, как бы отчаявшись в возможности осуществить первоначальный слишком сложный и внутренне противоречивый замысел[51]. Сначала появляется запись промежуточного характера: «Князь— симпатичная фигура, прекрасен (под видом легкомыслия — глубоко поражен и мыслит). Скептик и Дон-Жуан, но только с отчаяния»[52], а затем следуют более решительные и беспощадные характеристики, резко меняющие первоначальный облик Князя: «Мысль. Игра жизнию, махание руками и закрывание глазами (!) и верчение в омуте, чтоб не видать. Если ж раз увидит, то застрелится. Дон-Жуан, но с сознанием. „Не то мы племя, живи пока живется“», «скептик и насмешник над всеми, но свысока и спустя рукава», «полное равнодушие ко всему гражданскому. Одно упоение сладострастием», и как заключение, неожиданный ярлык, завершающий эту эволюцию образа Князя: «изящный Ноздрев»[53].

Именно с этим изменившимся образом все настойчивее связывается мотив самоубийства, вновь приоткрывающий в Князе какие-то глубины. «Человек легкомысленный, занятый одной игрою жизнию, изящный Ноздрев делает ужасно много штук и благородных и пакостных, и он-то вдруг и застреливается... Только пустой и легкомысленный, а под конец оказывающийся глубже всех человек и больше ничего. NB ??? (что-то выйдет из этого?)»[54]. Таким

[51] Здесь я расхожусь с Н. Л. Бродским, который считает, что Ставрогин был «проще, понятнее в первоначальных записях». См. «Творческая история романа „Бесы“». (Неизданные материалы). «Свиток». М., 1922. С. 85.

[52] Зап. тетр., 162.

[53] Там же, 163.

[54] Там же.

недоуменным вопросом заканчиваются творческие усилия Достоевского создать образ своего загадочного героя в этой ранней стадии работы.

Что же привело Достоевского к перелому в толковании образа Князя? Нам думается, что он, незаметно для самого себя, настолько близко подошел в своем первом плане к герою Великого Грешника, что испугался за судьбу последнего. Продолжая работать в том же направлении, он вынужден был бы отказаться от мысли создать роман о «Великом Грешнике», что не входило в его планы. Эта одновременность двух сходных замыслов заставила его искать для героя романа, обещанного в «Русский Вестник», т. е. будущих «Бесов», иные черты, не совпадающие с образом Великого Грешника. Не с этим ли связано и решение придать новому роману характер тенденциозный, о чем Достоевский впервые пишет в письме к Н. Н. Страхову 24 марта 1870 г. «На вещь, которую я теперь пишу в Русский Вестник, я сильно надеюсь, но не с художественной, а с тенденциозной стороны; хочется высказать несколько мыслей, хотя бы погибла при этом моя художественность. Но меня увлекает накопившееся в уме и сердце; пусть выйдет хоть памфлет, но я выскажусь. Надеюсь на успех»[55]. Хотя уже ранние записи начала 1870 г. дают план общественного романа, героем первых страниц которого является Грановский (Г-й), будущий Степан Трофимович, но тенденциозная заостренность романа явилась, очевидно, позже, под влиянием каких-то иных мотивов. Одним из таких мотивов и могло явиться желание спасти «Житие Великого Грешника», роману-житию противопоставив роман-памфлет, выполнение которого казалось ему сравнительно простым. Это вызывало необходимость упрощения и образа Князя, которому отводилось в ходе романа место второстепенное. Он слишком вырос в своей значительности в

---

[55] Письма, II, 257.

первоначальных записях и нарушал бы своей излишней «психологичностью» новый замысел романа-памфлета[56].

6

Входила ли уже в первоначальный замысел Достоевского встреча Князя с Тихоном и какое место в романе этой встрече отводилось? Вопрос этот существен для определения в дальнейшем места так называемой «Исповеди Ставрогина» в общей композиции романа «Бесы». Как известно, вокруг «Исповеди Ставрогина» между исследователями Достоевского ведется горячий спор, до сих пор оконча-

[56] Это различие трех стадий в эволюции образа Ставрогина имеет существенное значение. Оно объясняет тот странный факт, что Достоевский в известном письме своем к Страхову от 9/21 октября 1870 г. говорит о выступлении на первый план нового лица «с претензией на настоящего героя романа» (Письма, II, 294). Это утверждение, при обычном различении двух стадий в эволюции образа Ставрогина, находится в противоречии с многочисленными записями-характеристиками Князя, свидетельствующими о значительности его роли в романе уже в самой начальной стадии работы над ним. Только предположением, что «роман-памфлет» является второй упрощенной стадией в развитии замысла «Бесов», можно устранить это противоречие. На с. 62 черновой тетради №3 имеются две записи, отводящие Ставрогину центральное место в романе: «Выходит так, что главный герой романа князь», говорится в одном месте; «и так весь пафос романа в князе, он герой. Все остальное движется около него, как калейдоскоп. Он заменяет и Голубова...», сказано о князе несколько ниже. Любопытно, что эти записи находятся на отдельном листе, вклеенном в тетрадь №3, и снабжены датой 10 апр. / 29 марта 1870 г., в то время как записи тетради №3 сплошь более позднего времени (23 мая 1870—13 мая 1871 г.). Наш анализ таким образом является косвенным подтверждением предположения, что листок с этими записями м. б. вырван из тетр. №2 и по ошибке вклеен в тетрадь №3. Ср. Зап. тетр., 243—244 и комментарий на стр. 426. Это соответствует записи в тетр. №2 на стр. 36: «Все заключается в характере Ставрогина. Ставрогин все» (Зап. тетр., 61).

тельно не разрешенный[57]. Если мы проследим, как у самого Достоевского складывается замысел встречи с Тихоном, то это может помочь нам установить свою точку зрения на

---

[57] По вопросу о месте «Исповеди Ставрогина» в общей композиции романа установились две прямо противоположные точки зрения. По одной — «Исповедь» была исключена Достоевским добровольно в связи с тем, что в процессе работы образ Ставрогина изменился и «Исповедь», предполагавшая возможность подлинного покаяния Ставрогина и его религиозного просветления, оказалась в противоречии с образом Ставрогина, не способным на акт живой веры. По другой — «Исповедь» является органической частью романа, его кульминационным пунктом, и ее выпадение зависело от причин чисто случайного характера (отказ М. Н. Каткова напечатать эти главы в своем журнале). Первая точка зрения высказана наиболее полно В. Комаровичем в статьях: Неизданная глава романа «Бесы» (журн. «Былое», 1922, №18. С. 219—226), «Die inneren Motive für die Weglassung der Beichte» von W. Komarowitsch («Der unbekannte Dostojevskij», S. 373—385). Этой же точки зрения придерживается Н. Л. Бродский в статье: «Unbekannte Fragmente und ausgelassene Kapitel aus den „Dämonen"» (Ibid. 127—245). См. также Александр Шрейдер «Николай Ставрогин» (в книге «Тетрадь о Достоевском». Пар., 1929. С. 19—21). На другой точке зрения стоит А. С. Долинин, несколько раз возвращавшийся к этой теме. См. «Исповедь Ставрогина» (в связи с композицией «Бесов») в «Литерат. Мысли». Петр., 1922. С. 139—162, «Страницы из „Бесов"» (в канонический текст не включенные) в сборн. Долинина «Достоевский», Лен., 1924, кн. II, с. 544—556 и по-немецки: «Die fremden Einflüsse bei der Weglassung von „Stavrogins Beichte"» («Der unbek. Dost.», S. 298—354), «2 Ausgelas. Seit. aus d. Dämonen», 354—374). Близок к последней точке зрения и проф. С. И. Гессен (см. Sergius Hessen: «Stavrogin als philosophische Gestalt. Die Idee des Bösen in den „Dämonen" Dostojevskijs» — в сб. „Dost. Studien", Reichenberg, 1931. С. 63—68). В чешской печати тема эта приобрела особую актуальность, в связи с тем, что «Исповедь» была включена в драматическую переработку романа «Бесы» Ф. Гётца (F. Goetz) и таким образом была поставлена на сцене. Против такого включения с точки зрения идейного понимания выступил проф. Эмиль Ĉвобода (České Slovo, 1930, 28.1): Dvě poznámky na téma «Běsu».

сущность этого спора и занять в нем самостоятельную точку зрения.

Первые записи Достоевского, несомненно относящиеся к сюжету будущего романа «Бесы», датировка которых нам известна (январь-март 1870 г.), вовсе не содержат упоминания о встрече героя с Архиереем[58]. Это объясняется тем, что в это время образ Тихона сюжетно еще был прочно связан с «Житием Великого Грешника», где ему отводилась, как мы видели, существенная роль во второй части романа. До начала мая 1870 г. Достоевский работал над планом этого романа и вплоть до августа этого года не оставлял мысли, что к нему еще вернется[59]. Но уже в этих ранних набросках роль Тихона была отведена Голубову, прототипом которого служил старообрядческий деятель, позже вернувшийся к единоверию, Константин Ефимович Голубов. Здесь предусмотрена встреча с ним Князя и глубокое влияние, произведенное его личностью и учением на него. Он «предается» Голубову, который «потрясает» его; встреча с ним «волнует и поражает его», смирение Голубова заставляет его задуматься над самим собою. Голубова он «слушает почтительно» и заражается его идеей[60]. Встреча с Голубовым сыграла в жизни Князя решающее значение. Князь, встретив его, «поражается, ужасается и поддается ему беззаветно» и «укрепляется в его идеях, а остальное все отвергает»[61]. Так Достоевский пытался сохранить Тихона

---

[58] Записи конца или начала марта 1870 г.— «Архиерея для увещания (красавица)» (Зап. тетр. 129), «Кощунство красавицы, мать зовет Архиерея» (стр. 157), «На помолвке Гр-й соединяет руки князя и невесты. До помолвки кощунство, Архиерей» (стр. 168)—отводят композиционно Архиерею иную роль и к «Исповеди Ставрогина» отношения не имеют.

[59] См. письмо к В. В. Кашпиреву от половины августа 1870 г. Письма, II, 280.

[60] Зап. тетр., 160, 162, 94 (в порядке цитирования).

[61] Зап. тетр., 90.

Задонского для своего «Жития Великого Грешника», отведя сходную ему роль в другом романе Голубову, менее яркому и духовно ему близкому человеку. Однако, он не мог долго удержаться на этой компромиссной позиции.

Судя по черновым записям к роману «Бесы», опубликованным первоначально Л. П. Гроссманом[62] и теперь вошедшим в «Записные тетради», Достоевский уже в первоначальной концепции романа отводил «Исповеди» довольно значительное место в общем развитии сюжета. В этих записях говорится о свидании Князя с Архиереем, названным уже далее прямо Тихоном. Таким образом перед нами налицо прямое перенесение образа Тихона из плана «Жития Великого Грешника» в будущий роман «Бесы». Однако такое перенесение стоит в противоречии с тем, что Достоевский долго еще не оставлял мысли о романе «Житие Великого Грешника»; ведь «главная мысль» романа, набросанная в конце плана «Жития», в которой имеется прямое упоминание Тихона, носит определенную дату: 3 мая 1870 г., т. е. время, когда Достоевский уже работал над «Бесами» и определял их как роман с «тенденцией». Даже в августе 1870 г., когда к роману «Бесы» было написано уже до 15 листов, Достоевский еще не бросает мысли доставить в будущем году в журнал «Заря» роман «Житие Великого Грешника».

Как же выйти из этого противоречия? Я думаю, только предположением, что Достоевский определил в романе «Бесы» Тихону сравнительно ограниченную роль, сохранив его для своего «Жития» под другим именем в роли главного лица второй части романа. Одно время Достоевский не вводил вовсе Тихона в роман, сохраняя однако мысль об «Исповеди». Об этом свидетельствует следующая запись: «Князь исповедует Ш. (т. е. Шатову) свою подлость с ребен-

---

[62] Сб. «Творчество Достоевского» п. р. Гроссмана. Одесса, 1921. С. 13—20.

ком (изнасилование). Написал исповедь, хочет напечатать, показал Ш., прося совета. Говорит, что хочет, чтобы ему плевали в лицо. Но после того возненавидел Ш. и рад, что его убили»[63].

Чрезвычайно существенным является в этих записях то, что «исповедь» предусмотрена Достоевским еще тогда, когда образ Князя он мыслил во многом иным, чем он сложился позже. Здесь все еще Князь является носителем новых идей: он принял «катехизис новой веры», по которому православие является «главным основанием новой цивилизации с востока», и именно идеей православия он поражает Шатова[64]. Признание в ужасном преступлении происходит на иной душевной почве, и образ Князя здесь вырисовывается иным, чем Ставрогин в «Бесах». В Князе происходит большая внутренняя борьба, и если он не осиливает в себе беса «праздности и уныния», то все же он ближе к победе над собой, чем Ставрогин. О последнем никак нельзя было бы сказать: «Князь обворожителен как демон, и ужасные страсти борются с ... подвигом. При этом неверие и мука — от веры. Подвиг осиливает. Вера берет верх, но и бесы веруют и трепещут. „Поздно", говорит Князь и бежит в Ури, а потом повесился»[65].

Иная психологическая задача стояла здесь перед Достоевским, и «исповедь» играла здесь иную роль в разрешении ее. Самое преступление отодвинуто на задний план, и ему уделено мало внимания в записях. Главный интерес сосредоточен на самом Князе, на вскрытии его душевного состояния. Одна из главных причин, выдвигаемых в объяснение его бессилия,— это «неполнота» веры, отсутствие той «непосредственной» веры, которая одна только и является полным выражением православия. Князь сам сознает

---

[63] Зап. тетр., 294.

[64] Зап. тетр., 214—215.

[65] Зап. тетр., 217.

эту ущербность своей веры, связанную с ущербностью его личности. «Князь совершенно верует и в Антихриста, и в спасение православием. Но так как он, по совести его, недостаточно верует, то и говорит формулу: коли недостаточно верую — значит ничему не верую»[66]. Он готов на «самопожертвование исповедью», но не готов к подвигу смирения, не высшего «классического подвига, связанного с презрением к другим», а труднейшего «труда православного». Тут вплетается у Достоевского его любимая идея об «оторванности» от почвы, как одной из основных причин, обусловливающих ущербность духа. В записке об изнасиловании должно было быть место: «Все это я сделал, как барин, как праздный, оторванный от почвы человек». Скука и праздность — вот главные симптомы этой болезни духа. «Я праздный ум и мне скучно. Я знаю, что на земле можно быть счастливым (и должно) и что есть что-то, в чем счастье, чего я не знаю. Но потому-то мне и грустно, что я не знаю, что это за вещь. Нет, я не из разочарованных. Я думаю, что я из развратных и праздных»[67]. Исповедь это не только попытка сломить свою гордость, но и последний порыв к «энтузиазму», к непосредственному растворению себя в покаянии. Но этот порыв гаснет, ибо нет подлинного смирения.

Ясно, что для Достоевского самое преступление, будь оно даже столь ужасное, как изнасилование Матреши, еще не закрывало пути к спасению. Ему это преступление было необходимо, как указание глубины падения человека, впавшего в безверие.

Так эти записи закрепили особую стадию в эволюции образа Ставрогина: в нем еще сохранилась порывистость духа, еще не опустошена его душа до мертвенности и неподвижности, еще рвется она к последнему подвигу, но

---

[66] То же, с. 286.

[67] Зап. тетр., с. 203 и 228 (в порядке цитирования).

уже подрезаны крылья живой и непосредственной веры, и в итоге — Ури.

7

В августе 1870 г. происходит резкий перелом в работе над «Бесами». Достоевский почувствовал неудовлетворенность своей работой и решился на коренную переработку романа, которого уже было написано до 15 листов. «Теперь я решил окончательно», пишет он в первой половине августа В. В. Кашпиреву, «все написанное уничтожить, роман переделать радикально, и хоть часть написанного и войдет в новую редакцию, но тоже в радикальной переделке»[68]. Эта перемена произошла в связи с каким-то изменением в идейной оценке Достоевским своего романа. «Отказаться от новой идеи и остаться при прежней редакции романа я не в силах совершенно. Я не мог представить всего этого», пишет он в том же письме. Очевидно, Достоевский остался неудовлетворенным слишком «тенденциозным» уклоном романа, и по мере углубления в работу идейное значение романа вырастало в его глазах. Происходил двойной процесс — с одной стороны отходил несколько в сторону замысел «Жития Великого Грешника», над которым работа приостановилась, с другой — работа над «Бесами» все более углублялась в своем идейном содержании. Создавалась внутренняя неудовлетворенность, которая и привела к решению радикально изменить план романа «Бесы». Несомненно, этому сопутствовал полный отказ от осуществления в ближайшее время «Жития Великого Грешника». Таким образом создавалась возможность использования уже накопленного материала, предназначавшегося для оставленного замысла, в частности образ Тихона мог усложниться и занять более самостоятельное место в романе. Во всяком случае, Достоевский придает теперь своему роману большое

[68] Письма, II, 279.

идейное значение, и на него переходит тот пафос, который характеризовал его отношение к «Атеизму» и «Житию Великого Грешника». Он пишет с восторгом об идее новой редакции: «Идея так хороша, так многозначительна, что я сам пред ней преклоняюсь»[69]. Работа значительно подвигается вперед, и уже в начале октября он высылает половину первой части романа в «Русский Вестник»[70].

Кризис в работе над «Бесами» был вызван главным образом тем, что образ Князя-Ставрогина уже в черновых записках перерос ту роль, которая ему отводилась Достоевским в плане «тенденциозного» романа. Он незаметно перерос главного героя и занял первое место в творческих раздумьях Достоевского. Правда, ему самому далеко не ясен был его облик, он двоился в его сознании и временами сливался с чертами героя «Великого Грешника». Но теперь, когда была оставлена надежда на ближайшее осуществление замысла, можно было смелее дорисовать облик Князя-Ставрогина. В письме от 8 октября 1870 г. к М. Н. Каткову Достоевский впервые говорит о Ставрогине как главном герое романа и, что особенно важно, дает свое авторское толкование этому типу. Говоря о Нечаеве как вдохновителе образа Петра Верховенского, Достоевский пишет в этом письме: «Моя фантазия может в высшей степени разниться с бывшей действительностью и мой Петр Верховенский может нисколько не походить на Нечаева; но мне кажется, что в пораженном уме моем создалось воображением то лицо, тот тип, который соответствует этому злодейству. Без сомнения не бесполезно выставить такого человека; но он один не соблазнил бы меня. По-моему эти жалкие уродства не стоят литературы. К собственному моему удивлению это лицо наполовину выходит у меня комическим. И потому,

---

[69] Письмо к С. А. Ивановой от 17/29 августа 1870 г. Письма, II, 283.

[70] См. Письма, II, 287.

несмотря на то, что все это происшествие занимает один из первых планов романа, оно, тем не менее,—только аксессуар и обстановка действий другого лица, которое действительно могло бы называться главным героем романа. Это другое лицо (Николай Ставрогин)—тоже мрачное лицо, тоже злодей. Но мне кажется, что это лицо трагическое, хотя многие наверно скажут по прочтении: „Что это такое?" Я сел за поэму об этом лице потому, что слишком давно уже хочу изобразить его. По моему мнению это и русское, и типическое лицо. Мне очень, очень будет грустно, если оно у меня не удастся. Еще грустнее будет, если услышу разговор, что лицо ходульное. Я из сердца взял его. Конечно, это характер редко являющийся во всей своей типичности, но это характер русский (известного слоя общества)».

Это чрезвычайно ценное для истории творческой работы Достоевского над «Бесами» письмо содержит в дальнейшем прямое указание на будущую встречу Ставрогина с Тихоном. Характер этого свидетельства не допускает сомнения в том, что здесь роль Тихона разрастается за счет замысла «Великого Грешника» и что ему отводится в романе известная самостоятельная роль. «Мрачное» лицо Ставрогина должно здесь оттенить светлый облик Тихона, выдвинуть его на роль положительного героя романа. «Но не все здесь будут мрачные лица», пишет Достоевский далее,—«будут и светлые. Вообще боюсь, что многое не по моим силам. В первый раз, например, хочу прикоснуться к одному разряду лиц, еще мало тронутых литературой. Идеалом такого лица беру Тихона Задонского. Это тоже святитель, живущий на покое в монастыре. С ним сопоставляю и свожу на время героя романа. Боюсь очень; никогда не пробовал; но в этом мире я кое-что знаю»[71].

Могло ли в таком случае это свидание Ставрогина с Тихоном пройти безрезультатно для него, могло ли оно ос-

[71] Письма, II, 288—289.

таться без всякого влияния на его дальнейшую судьбу? Неужели эта встреча, задуманная Достоевским еще в пору обдумывания романа «Атеизм», теперь, когда он наконец подошел к тому, чтобы художественно воплотить ее в новом романе, нужна была только для выявления несостоятельности преступного героя? Достоевский в таком случае отказался бы от слишком дорогого для него, запавшего ему в душу замысла, отказался бы без надежды воплотить его когда-либо в жизнь. Ведь появись «исповедь» в печати в таком виде, как мы ее знаем, ему уже трудно было бы подойти позже даже к образу старца Зосимы, которому отчасти передана роль Тихона в романе «Братья Карамазовы». Нет, очевидно, вводя Тихона действующим лицом романа, сводя и сопоставляя его со Ставрогиным, Достоевский отводил этой встрече существенное место в развитии внутренней трагедии своего героя. На это отчасти указывает и письмо Достоевского к С. А. Ивановой от 6 января 1871 г. В нем имеется место, связанное с высказанным М. А. Ивановой желанием, чтобы роман «Бесы» был посвящен ей. По этому поводу Достоевский пишет ее сестре следующие, исключительно для нас ценные строки: «Я уже отослал первую половину 1-й части, когда получил это желание. Правда, тотчас же хотел было написать в редакцию, чтобы вставить строчку о посвящении, потому что тогда еще наверное не начинали печатать. Но — остановился за совершенною невозможностью посвятить Марье Александровне. В романе (во 2-й и в 3-й части) будут места, которые хоть и можно читать даже девушке, но все-таки нехорошо посвятить ей. Одно из главных лиц романа признается таинственно другому лицу в одном своем преступлении. Нравственное влияние этого преступления играет большую роль в романе, преступление же, повторяю, хоть о нем и можно прочесть, но посвятить не годится... Не знаю, может я рассуждаю неправильно. Я еще далеко не дошел до того места и все будет, может быть, очень прилично; но теперь все-та-

ки посвятить не решусь»[72]. Не подлежит сомнению, что здесь речь идет об «исповеди» Ставрогина, которой отводилось существенное место в общей композиции романа. Но можно ли говорить о «нравственном» влиянии этого преступления на Ставрогина, если его брать таким, каким мы его знаем по каноническому тексту? Я думаю, мы здесь имеем прямое указание на то, что «Исповедь Ставрогина» была внутренне связана с иным образом Ставрогина, с возможностью для него нравственного воскресения, и встреча с Тихоном должна была подвести его к этой возможности. Я не решусь утверждать, как это делает В. Комарович, что Достоевский действительно предназначал Ставрогину «преображение»; для такого категорического утверждения мы не располагаем объективно доказательным материалом, но что «исповедь» предполагала иную ступень душевного опустошения Ставрогина, чем она дана в каноническом тексте, это мне кажется несомненным. За это говорят и те колебания, какие были у Достоевского во время непосредственной работы над «Исповедью».

8

Дошедшая до нас «Исповедь Ставрогина» в двух редакциях[73] носит на себе следы все того же колебания в обри-

[72] Письма, II, 315.

[73] «Исповедь Ставрогина» известна в двух редакциях. «Петербургская» редакция представляет собою копию с неизвестного оригинала, сделанную А. Г. Достоевской, и хранится в настоящее время в Институте литературы (б. «Пушкинском Доме») Академии Наук. Она опубликована впервые В. Комаровичем в журн. «Былое» 1922 г., № 18. С. 227—252. Вторая «московская редакция» представляет собою корректурные гранки для журн. «Русский Вестник», где роман печатался. Частично этот текст опубликован А. Г. Достоевской в юбилейном издании 1906 г. Полностью опубликован он под редакцией В. Фриче в изд. «Документы по истории литературы и общест-

совке образа Ставрогина. Петербургская редакция все время держит нас на известной грани, оставляя возможность толковать признание Ставрогина в преступлении как поклеп на самого себя, как очередную фантазию больного воображения. Самому автору по каким-то художественным мотивам не хочется допустить Ставрогина до этого последнего падения, как бы закрывающего ему путь к душевному преображению. Уже в черновых записях Достоевский колеблется в своем решении провести своего героя через грех растления девочки: он в нескольких местах намекает на то, что самого преступления в сущности не было.

Архиерей перед уходом Князя обращается к нему: «„Скажите, заклинаю вас, правду ли вы мне сказали или все это солгали?“ — Князь смотрит на него: „Я все солгал?“ Архиерей посмотрел на него, подумал, благословил: Гряди с миром. После чего, на завтра, от князя записка: Все это я вам солгал, и вы можете убедиться, что теперь не лгу, уже потому что не из боязни огласки пишу вам, ибо вы не пере-

---

венности». Вып. 1. Ф. М. Достоевский. М. изд. Центрархива. 1922. С. 3—40. В наст. время хранится в Главархиве. В. Л. Комарович, внимательно изучавший соотношение обеих редакций, пришел к выводу, что «первоначальным текстом главы является текст гранок (т. е. московский) в том виде, в каком они были набраны до корректурных правок» (см. Полн. собр. соч. Госизд. VII, 592). Эту же первоначальную редакцию отражает и копия Анны Григорьевны (т. е. петербургский текст), но лишь частично, в пределах первого подотдела главы и второй половины самой «исповеди»; в остальном же дает позднейшую редакцию, в которую введены корректурные правки гранок и развиты намеченные на полях эпизоды». Такая неоднородность копии объясняется тем, что «в момент копирования А. Г. Достоевская почему-нибудь не имела под руками всего рукописного материала». «Литературное наследство Достоевского за годы революции» в сборн. «Литературное наследство», XV, 1934 г. С. 259. Вопросу о разночтениях двух редакций посвящен тщательный анализ А. С. Долинина в статье «Исповедь Ставрогина» в журнале «Литературная Мысль», кн. 1. II, 1922 г.

скажете, а из одного лишь желания хоть сколько-нибудь смягчить мой недостойный поступок с вами. Я немного был не в своем уме; болезнь у меня такая; простите же меня и помолитесь за меня. Сын ваш Ставрогин»[74]. Хотя дальше сам Достоевский и старается ослабить это место следующими разъяснениями: «Затем князь непременно в романе еще раз проговаривается так (и пишет в записке со станции об Ури), что ясно читателю, что грех его действительно был сделан и он не солгал Тихону. „Пусть Тихон помолится“», написал он[75], но все же и после этого остается возможным толкование в пользу Ставрогина, который почему-либо мог снова изменить свое решение и постарался укрепить Тихона в своей виноватости. Взять на себя преступление, которое ему молва и так приписывала, вынести это бремя унижения и поругания за другие, уже подлинно содеянные грехи,—так могла Достоевскому рисоваться психология Ставрогина, толкнувшая его на этот новый фантастический шаг.

Петербургская редакция содержит в себе ряд мест, которые дают возможность именно такого толкования. И любопытно, что в этом лежит отличие двух известных нам редакций «Исповеди». Петербургский текст, подводя Ставрогина вплотную к преступлению, искусственно оставляет читателя в недоумении, было ли оно действительно совершено. После того, как Матреша обхватила Ставрогина «за шею руками и начала вдруг ужасно целовать сама», в петербургском тексте значится: «Я встал почти в негодовании — так это было мне неприятно в таком маленьком существе, от жалости, которую я вдруг почувствовал»[76]. Да-

[74] Зап. тетр., 202.

[75] Там же.

[76] А. С. Долинин приводит еще более определенную редакцию этого места: «Я встал почти в негодовании, чувство гадливости как бы поборол звериную страсть» (Лит. Мысль, 1, стр. 141). Москов-

лее пропущен весь «Листок 2-й», удержанный у себя Ставрогиным «под цензурой» и содержащий откровенное психологическое описание духовного состояния Матреши после того, как «все кончилось». Но пусть это был только литературный прием, чтобы освободить читателя от слишком реалистической страницы исповеди. От этого ведь самое преступление не становится менее вероятным. Но вряд ли можно найти отвод против другого места, где устами самого автора хроники Достоевский стремится вызвать у читателя сомнение в правдивости исповеди Ставрогина. Это место особенно важно, потому что, как мы увидим далее, Достоевский имел в виду его восстановить и во второй, московской редакции. Второй раздел «главы IX», озаглавленной «У Тихона», содержит в петербургской редакции следующую вставку от автора хроники, которая следует сейчас же после слов «Во всяком случае ясно, что автор прежде всего не литератор»: «...Позволю себе и еще замечание, хотя и забегаю вперед. Документ этот, по-моему,—дело болезненное, дело беса, овладевшего своим господином. Похоже на то, когда страдающий острой болью мечется в постели, желая найти положение, чтобы хотя на миг облегчить себя. Даже и не облегчить, а лишь бы только заменить, хотя на минуту, прежнее страдание другим. И тут уже разумеется не до красивости или разумности положения. Основная мысль документа—страшная, непритворная потребность кары, потребность креста, всенародной казни. А между тем эта потребность креста—все-таки в че-

---

ская редакция соответственно имеет два варианта: 1) «Я чуть не встал и не ушел—так это было мне неприятно в маленьком существе от жалости, которую я вдруг почувствовал». 2) «Я чуть не встал и не ушел—так это было мне неприятно в таком крошечном ребенке—от жалости. Но я преодолел внезапное чувство моего страха и остался» («Докум.», стр. 20). У Долинина соответственный вариант читается так: «Я чуть не встал и не ушел...»—многоточие. И дальше: «Когда все уже кончилось...» («Лит. мысль», 1, 141).

ловеке, не верующем в крест,—„а уж это одно составляет идею“,—как однажды выразился Степан Трофимович в другом, впрочем, случае. С другой стороны, весь документ в то же время есть нечто буйное и азартное, хотя и написан, по-видимому, с другой целью. Автор объявляет, что он „не мог“ не написать, что он был „принужден“, и это довольно вероятно: он рад бы миновать эту чашу, если бы мог, но он действительно, кажется, не мог и ухватился лишь за удобный случай к новому буйству. Да, больной мечется в постели и хочет заменить одно страдание другим,—и вот борьба с обществом показалась ему положением легчайшим, и он бросает ему вызов. Действительно, в самом факте подобного документа предчувствуется новый, неожиданный и непочтительный вызов обществу. Тут скорее бы только встретить какого-нибудь врага... А кто знает, может быть, все это, то есть листки с предназначенною им публикацией,—опять-таки не что иное, как то же самое прикушенное губернаторское ухо в другом только виде? Почему даже мне это теперь приходит в голову, когда уже так много объяснилось,—не могу понять. Я и не привожу доказательства и вовсе не утверждаю, что документ фальшивый, то есть совершенно выдуманный и сочиненный. Вероятнее всего, что правды надо искать где-нибудь в середине... А впрочем, я уже слишком забежал вперед; вернее обратиться к самому документу. Вот что прочел Тихон...»[77]

И вот что особенно следует отметить: на полях корректурной гранки московской редакции, как раз в соответствующем этой выдержке месте, имеется рукописная приписка рукою Достоевского: «одного замечанья только одного»[78]. Без сомнения эта отметка имеет в виду начальные слова приведенного выше отступления: «Позволю себе

[77] «Былое», № 18. С. 234—235.

[78] «Докум.» 14, прим. 2-е.

еще замечание». На что эта приписка указывает? Само по себе требует разъяснения, почему корректурные гранки, сохранившиеся в архиве А. Г. Достоевской, носят на себе не только следы обычных корректурных исправлений для типографии, но «почти сплошь,—особенно начиная с конца первой главы—и на полях и в самом тексте испещрены величайшим множеством сделанных рукою автора поправок, вставок и дополнений»[79]. Это свидетельствует о том, что Достоевский, уже после полученного им отказа печатать «Исповедь» в «Русском Вестнике», все еще продолжал над ней работать, т. е. не оставляя мысли так или иначе сохранить эту главу в романе. Это подтверждается письмом Достоевского к С. А. Ивановой из Петербурга от 4 февраля 1872 г. В этом письме он пишет: «Вторая часть моих забот был роман. Правда, возясь с кредиторами и писать ничего не мог; но по крайней мере, выехав из Москвы, я думал, что переправить забракованную главу романа так, как они хотят в Редакции, все-таки будет не Бог знает как трудно. Но когда я принялся за дело, то оказалось, что исправить ничего нельзя, разве сделать какие-нибудь перемены самые легкие. И вот в то время, когда я ездил по кредиторам, я выдумал, большей частию сидя на извозчиках, четыре плана и почти три недели мучился, который взять. Кончил тем, что все забраковал и выдумал перемену новую, т. е. оставляя сущность дела, изменил текст настолько, чтобы удовлетворить целомудрие Редакции. И в этом смысле пошлю им. Если не согласятся, то уж я и не знаю, как сделать»[80].

Наличие на полях замечания со ссылкой на петербургскую редакцию, в которой содержится ограничительное толкование правдоподобия «исповеди», совершенно ясно

[79] Новые записные тетради Ф. М. Достоевского—«Докум.», с. VII.

[80] Письма, III, 21. Ср. Замечания Б. Томашевского к новым текстам романа «Бесы» в изд. «Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования», под ред. А. С. Долинина. Лен., 1935. С. 398.

указывает на желание Достоевского внести известное смягчение и в переработанный текст. Отсюда, во всяком случае, следует, что Достоевский до конца колебался в одном из самых существенных вопросов «исповеди»: сделать ли ее только проявлением очередного фантастического бреда героя или исходить в ней из факта беспримерного его падения? От того или иного толкования могла в дальнейшем сложиться судьба Ставрогина—его бóльшая просветленность, даже при трагическом исходе, или позорный конец «гражданина города Ури».

А. С. Долинин, горячий сторонник органичности «Исповеди» в общей концепции романа «Бесы», признает, что у Достоевского эти колебания в изображении внутреннего мира Ставрогина были налицо. «Несомненен факт колебания Достоевского в основном плане сюжета „Исповеди“, в психологической ее трактовке. Несомненно, что самые существенные расхождения во 2-й части обоих текстов объясняются именно тем, что в одном из них, в петербургском, образ Ставрогина ставится так, что делается возможным для него пережить акт живой религиозной воли, истинное раскаяние»[81]. Правда, московский текст как будто бы устранил все колебания; в нем Достоевский исходит в своей концепции образа Ставрогина из факта преступления над «отроковицей». Впрочем, и здесь имеется характерная оговорка в словах Ставрогина: «Я, может быть, не так страдаю, как здесь написал, и, может быть, действительно много налгал на себя,—прибавил он неожиданно», и дальше, как бы нарочно подчеркивая сказанное, он повторяет: «Я, может быть, вам очень налгал на себя, настойчиво повторил Ставрогин»[82].

Но мы знаем, что и этот московский текст нельзя считать окончательным. Он сохранил следы дальнейших коле-

---

[81] «Лит. Мысль», 1, 143.

[82] «Докум.», 34.

баний Достоевского, характер которых как будто говорит за то, что московская редакция снова приближалась к петербургской. Во всяком случае, в настоящее время мы не располагаем таким текстом «исповеди», который мы были бы вправе рассматривать как часть канонического текста романа. Внешняя причина, оборвавшая печатание «исповеди» в журнале «Русский Вестник», совпала с какими-то внутренними колебаниями Достоевского, не нашедшими себе, к сожалению, более полного выявления. Вплоть до «Исповеди» Ставрогина, когда уже определились и композиционные и сюжетные его линии, для Достоевского не была исключена возможность иной судьбы Ставрогина. Все говорит за то, что исключение «исповеди» совпало с какими-то творческими колебаниями, заставившими Достоевского в конечном счете привести героя к позорной гибели, не оправдав ни одного его усилия к нравственному возрождению. Этот конец не был предрешен вплоть до «исповеди», исключение которой предопределило и нынешнее окончание романа и тот образ Ставрогина, каким мы его знаем по каноническому тексту романа.

9

Почти год перерыва отделяет появление в печати 2-й части романа «Бесы» в «Русском Вестнике» от начала печатания 3-й части: от декабря 1871 года до ноября 1872 г. Этот перерыв в печатании романа отражает не менее значительную остановку в самой работе над ним. Время это в жизни Достоевского было чрезвычайно сложно. Сознание дальнейшей невозможности оставаться вне России, постоянная и острая денежная нужда, неудовлетворенность собою и своею работою, неожиданный прорыв игорной страсти (апрель 1871 г.), возвращение на родину и хлопоты с этим связанные, рождение сына Федора сейчас же по возвраще-

нии в Россию (16.7.1871) — все это не могло содействовать успеху работы над незаконченным романом. Только с мая 1871 г. Достоевский вновь садится за прерванную работу. Надо думать, что к этому времени часть 2-я, включая «Исповедь», уже была вчерне готова. Еще в марте Достоевский был убежден, что закончит роман в 1871 г. Мы имеем указание на то, что уже к началу 1872 г. «исповедь» Ставрогина была «забракована» редакцией «Русского Вестника»; об этом сохранилось прямое свидетельство в письме Достоевского к жене от 4 января 1872 г.[83] В феврале же Достоевский «дописывал» последнюю часть романа[84]. Остановка в печатании романа давала Достоевскому возможность вновь продумать окончание романа, над которым он работал почти вплоть до появления его в печати. Этого нового продумывания требовал прежде всего образ Ставрогина.

Достоевский был слишком большим художником, чтобы не чувствовать, какую роль играла «исповедь» в общей композиции романа и в понимании облика Ставрогина. На острие ножа подвел Достоевский своего героя к встрече с Тихоном, оставляя одинаково возможными для Ставрогина оба пути — путь просветления и путь гибели. «Исповедь» так, как мы ее знаем, отразила на себе еще раз колебания Достоевского в окончательном выборе пути. Но даже во второй редакции, предусматривающей нераскаянность Ставрогина, она содержала такое напряжение его воли к возрождению, что предопределяла собой трагическую гибель героя, а не позорное безвольное самоистребление.

Устранение «Исповеди» возлагало на Достоевского как художника труднейшую задачу: сохранить художественную цельность Ставрогина, уже вплотную к «исповеди» подве-

---

[83] Говоря о денежных расчетах с «Русским Вестником», Достоевский здесь прибавляет: «Заметь, что два последние забракованные ими листа в счет не вошли».— Письма, III, 19.

[84] Письмо С. Д. Яновскому от 4 февраля 1872 г. Письма, III, 23.

денного и внезапно от нее устраненного. Как Достоевский справился с этой задачей?

Если кульминационным пунктом романа должна была явиться исповедь с пророческим предвидением Тихоном нового преступления Ставрогина, то теперь Достоевский такое вершинное значение переносит на ночное свидание с Хромоножкой. Именно ее проклятие вослед убегающему в ночь Ставрогину: «Гришка Отрепьев, анафема!» ложится пророческой тенью на облик героя. И все, что следует дальше, только судорожное метание предопределенного к гибели героя. «Поединок» с Гагановым уже последняя вспышка самоиспытывающей воли Ставрогина, вспышка перед угасанием. Кириллов произносит над Ставрогиным именно после поединка уничтожающий приговор:—«вы не сильный человек». И как бы символизируя это угасание духа Ставрогина, его душевное разложение, всплывает вслед за этим, в разговоре с Дашей, мотив двойника, беса Ставрогина, который сливается затем с образом Федьки Каторжного.

С этим местом связан любопытный эпизод в истории текста романа. Просматривая «Бесы» для первого отдельного издания, Достоевский, оказывается, вовсе не стремился, как полагает А. С. Долинин, сохранить «все свои намеки и указания, определенно ведущие к „Исповеди“, дабы мы, потомки более далеких поколений, смогли восстановить то единство и целостность романа „Бесы“, которое мыслимо воссоздать только при свете новой главы об „исповеди Ставрогина“...»[85] Наоборот, он произвел сокращения и изменения журнального текста, внутренне связанные с устранением «Исповеди». Так, в упомянутой беседе с Дашей в первоначальном тексте мотиву привидений у Ставрогина отведено было значительно больше места и не так тщательно было проведено противоположение демона

[85] «Лит. Мысль», 1, 162.

мелкому бесу Ставрогина. «Бес» журнального текста ближе к «бесу» Ивана Карамазова и в этом смысле иерархически не соответствовал Ставрогину канонического текста. Если последний действительно «просто маленький, гаденький, золотушный бесенок с насморком, из неудавшихся», то первый сохранил, правда отдаленные, черты «демона» юного Ставрогина. Недаром он злится, «что его собственный бес мог явиться в такой дрянной маске». Ставрогин жалуется Даше: «Вчера он был глуп и дерзок. Это тупой семинарист, самодовольство шестидесятых годов, лакейство мысли, лакейство среды, души, развития, с полным убеждением в непобедимости своей красоты... ничего не могло быть гаже...» Однако этот «лакей мысли» сохраняет поползновение играть роль настоящего беса, и эта роль ему не так плохо удается. Его значительность, отражающая значительность самого Ставрогина, дает себя явно знать. «Я знаю»,— говорит Ставрогин, «что это я сам в разных видах, двоюсь и говорю сам с собою. Но все-таки он очень злился; ему ужасно хочется быть самостоятельным бесом и чтоб я в него уверовал в самом деле. Он смеялся вчера и уверял, что атеизм тому не мешает»[86]. Это слишком явно ведет к тому бесу, о котором Ставрогин говорит Тихону в исповеди. Там он признавался, что «видит иногда или чувствует подле себя какое-то злобное существо, насмешливое и „разумное“, в разных лицах и разных характерах, но одно и то же, а я всегда злюсь»[87], и его атеизм действительно не помешал ему окончательно уверовать в своего беса: «я верую в беса, верую канонически, в личного, не в аллегорию, и мне ничего не нужно ни от кого выпытывать, вот вам и все»,— горячо и раздраженно бросает он Тихону.

---

[86] А. С. Долинин. Страницы из «Бесов» (в канонический текст не включенные). Сборн. «Достоевский» под ред. Долинина, т. II. С. 544—545.

[87] «Докум.», 8.

Ему — Гришке Отрепьеву — в спутники дан не «разумный и злобный» бес, а «расчетливый бесенок», принявший облик Федьки Каторжного.

Достоевский мог сохранить в тексте отдельного издания романа, куда он уже сознательно, по доброй воле не внес «Исповеди», отдельные места, как бы ведущие к «Исповеди» (напр., совет Шатова Ставрогину пойти к Тихону), ибо они ни в чем существенном не меняли самого облика Ставрогина, но сохранить в прежнем виде ему его «беса» он не мог. Художественное чутье подсказало ему необходимость переработать это место. Образ Ставрогина «Исповеди», с которым было связано это место, не укладывался в канонический текст романа.

10

Не подлежит сомнению, что еще с большей решительностью Достоевский принялся за переработку образа Ставрогина в последней части романа. В каком-то соответствии с внутреннею своею жизнью, Достоевский необычайно суров по отношению к своему герою, о котором еще недавно говорил, что взял его «из сердца своего». Эту суровость мироощущения, отразившуюся в романе «Бесы», уже отметил в печати А. С. Долинин: «Здесь мы должны подчеркнуть общий фон романа как исключительно суровый даже для трагических концепций Достоевского», говорит Долинин. «Мы не знаем тому причин, почему именно в эту пору мир воспринимался Достоевским в таком безнадежно-трагическом аспекте. Гибнет Шатов в тот самый момент, когда обрел, наконец, столь чаемую веру в тайне рождения нового существа, не от него зачатого, и в радости великой всезахватывающей любви к этому существу и к обидчице-матери его. Гибнет Хромоножка, единственное лицо у Достоевского, которому дано без всяких усилий, без нужения, постичь тайну новой ипостаси: „Богородица, что есть, как

мнишь? — мать сыра-земля...“ Гибнет и Лиза, задетая лишь косвенно самым отдаленным краем Ставрогинского зла. Гибнет — именно в конце своего жизненного пути, уже очищенный, просветленный, познавши тайну апокалиптического пророчества: „И Ангелу Лаодикийской церкви...“ — Степан Верховенский. Гибнет, наконец, и Кириллов, так близко подошедший ко Христу: отделенный тончайшей гранью, лик человекобога уже начинает сливаться с ликом Богочеловека. И над всем и всеми торжествует одна Ставрогинская обезьяна, „ложный ум“ и „бездарность“, всего лишь „мелкий бес“ с „насморком и флюсом“ — Петр Верховенский»[88].

Эта суровость лежит именно на третьей части романа, выросшей на почве нового переосмысливания его героя. «Законченный роман», последнее преступление Ставрогина, жалкая попытка найти забвение в подвернувшейся любви Лизы, снимает остатки очарования с его лица. Предсмертное письмо к Даше только дорисовывает облик Ставрогина. Ни одной смягчающей черты, ни одного намека на трагичность гибели героя не нашлось у Достоевского для последних страниц романа. «Гражданин кантона Ури висел тут же за дверцей...» И неужели в плоскости бытийственности реального греха преступления над отроковицей лежит объяснение этой мрачной смерти? Для Достоевского такое объяснение было бы слишком примитивно-психологично. Это преступление в плане «Исповеди» должно было играть другую роль, и оно ничуть не углубляет понимания Ставрогина, каким мы его знаем по роману. Но Ставрогин «Исповеди» оставался дорог Достоевскому, и он не мог отказаться от попытки его дальнейшего художественного воплощения. К нему он еще раз вернется в «Подростке», наделяя Версилова его чертами. Не случайно, именно Версилову он влагает в уста замечательный сон

---

[88] «Литературная Мысль», 1, с. 150.

о «золотом веке», приснившийся ему под влиянием картины Клода Лоррена «Ацис и Галатея», тот сон, который привиделся и Ставрогину «Исповеди». Ставрогинские черты отразятся позже в Иване Карамазове, которого «борют мысли», некогда волновавшие и Ставрогина. К Ивану Карамазову перейдет и «бес» Ставрогина — «лакей и приживальщик», не потерявший, однако, своей значительности. Наконец, сама «исповедь», как мотив встречи с праведником и покаяния перед ним в содеянном преступлении, сюжетно будет повторена в связи с житием старца Зосимы («Таинственный посетитель»). Здесь покаяние в преступлении ведет к душевному просветлению и воскресению, вскрывая таким образом неосуществленный мотив «Исповеди Ставрогина». И образ самого Архиерея-Тихона, так волновавший художественное воображение Достоевского, найдет, наконец, свое конечное воплощение в старце Зосиме.

«Исповедь Ставрогина», выпав из общей концепции романа «Бесы», осталась художественно действенной и реализовалась в позднейшем творчестве Достоевского. Но в истории эволюции образа Ставрогина она играет лишь вспомогательную роль, являясь следом одного из этапов в развитии этого образа. Этап этот отразил колебания самого Достоевского в понимании «преступного» героя. Ставрогин «Исповеди» стоит ближе к Версилову, чем к гражданину кантона Ури, висевшему за дверцей.

1931—1939 гг.

Осуждение Фауста
(Этюд к теме «Масарик и русская литература»)

Проблема Фауста — проблема каждого из нас.
Масарик

1

«Сравнительное изучение „Фауста“ Гёте и „Братьев Карамазовых“ Достоевского скажет о немецком и русском характере больше, чем дюжины славянских и немецких патриотических излияний» — написал Масарик в одной из своих работ[1]. Мысль, в этих словах заключенная, представляется мне чрезвычайно плодотворной и в своей практической значительности все еще недостаточно оцененной. Если бы на этот путь сравнительного изучения явлений литературных вступили более решительно и последовательно, то, вероятно, отпали бы сами собою бесконечные домыслы о «русской душе», «загадочности славянского характера» и т. п. Особенности отдельных народов предстали бы перед нами более конкретно, а главное — более обоснованно. Конечно, путь такого сравнительного изучения представляет большие трудности, главным образом потому, что здесь весьма легко вместо выводов, основанных на тщательном сопоставлении материала, впасть в широкие обобщения, не имеющие достаточной почвы под собою.

Масарик не только указал на плодотворность такого изучения, но и сам в своей литературной деятельности неоднократно к нему прибегал. Для нас наиболее интересным в

---

[1] «Česká otázka», Pr., Čas. 1895, c. 70 или «Naše Doba», I, c. 830.

этом отношении является серия его статей под общим заглавием: «Человек нового времени и вера» (Moderní člověk a náboženství)[2], в частности его статья «Фауст Гёте: сверхчеловек» («Goethův Faust: Nadčlověk»).

Удачную общую характеристику этих статей дает проф. Ю. Горак в своей книге: «Масарик и Достоевский»: «„Живая жизнь", как говорил Достоевский, пробивается в каждой строчке. Мы чувствуем, что вопрос идет здесь о проблемах, которые автор сам выстрадал с болезненной серьезностью, что к их анализу влек его не только интерес к научному познанию, но непреодолимая потребность, жизненная необходимость пробиться сквозь лабиринт философских систем, преодолеть скептицизм и замкнутое в себе бунтарство титанов и сосредоточенной работой над самим собою достичь не только веры, но и твердого религиозного убеждения. Философская система переходит здесь в своеобразное личное переживание, точное критическое изложение чередуется с заметками и отклонениями лично окрашенными, взволнованный стиль и драматическое напряжение которых, напоминающее Достоевского, дают почувствовать читателю, что тут автор ведет свою личную борьбу за Бога»[3]. Этот своеобразный характер статей Масарика о титанизме дает нам право рассматривать их не только и не столько со стороны их объективного содержания, сколько со стороны субъективного отношения самого автора к поставленным проблемам. Такой подход освобождает нас также от необходимости идти по уже в значительной мере проложенным путям. Тема «Масарик и Гёте» разработана в настоящее время уже настолько обстоятельно, что возвра-

---

[2] «Naše Doba», 1898, т. V, с. 385—395, 481—492, 585—599. Перечень всех статей, сюда относящихся (Масарик не везде сохранил их общее заглавие), с точным указанием места их напечатания см. в книге: J. Horák. «Masaryk a Dostojevskij». Praha. 1931, с. 34—35.

[3] Уп. изд., с. 35.

щаться к ней не имело бы большого смысла. Достаточно отослать читателя к соответствующей литературе[4].

Масарик не раз говорит о своем личном отношении к Гёте и о том значении, которое он имел в его духовном развитии. Наиболее полно и как бы подытоживая все сказанное по этому поводу раньше, он высказался в статье «Мое отношение к Гёте», написанной к юбилейным гетевским дням в 1931 г.[5] Но на всем протяжении своей литературной деятельности, начиная с книги о «Самоубийстве» (1881 г.), Масарик постоянно возвращается к Гёте и на нем как бы проверяет и оттачивает свои личные взгляды на основные вопросы человеческого бытия. «Фауст и фаустовская идея,—писал он в своей статье о „Фаусте",—долго и долго меня преследовали. Уже на школьной скамье я учил „Фауста" наизусть, но вскоре я почувствовал, что не могу им воодушевиться горячо и целиком. На Гёте я многому научился, и его „Фауст" меня во многом укрепил»[6]. Что дело шло не только о критическом отношении к «Фаусту», а о его преодолении, видно из дальнейших строк этого знаменательного для внутреннего развития Масарика места: «Годы и годы созревали эти изучения, годы и годы я сравнивал все фаустовские образы мировой литературы и стре-

---

[4] См.: Karel Polák. Básník a státník. Goethe a Masaryk.—Goethův Sborník. Pr. 1932, c. 116—138; Pavel Fraenkl. Masaryk a moderní titanism.—Mas. Sborník, V, c. 199—250 (о «Фаусте» особенно с. 237—245); Jíří Horák. «Masaryk a Dostojevskij». Pr. 1931 (с. 32—39 и др.); Ot. Fischer. Masaryk a německá literatura.—Mas. Sborn. V, c. 312—320 (немецкий текст менее обширный: Masaryk und die deutsche Literatur.—Masaryk Staatsmann und Denker. Beilage der «Prager Presse» v. 7. März 1930).

[5] Ввиду тесной связи этой статьи с темой настоящей работы, я даю ниже ее перевод на русский яз. Статья «Můj poměr ke Goethovi» напечатана в «Goethův sborník». Пр. 1932, с. 9—10. На перевод получено соответствующее разрешение.

[6] «Goethův Faust: Nadčlověk», «Naše Doba», V, c. 486.

мился понять их из общего развития культуры. Теперь я не испытываю никаких сомнений в своей оценке „Фауста“ и Гёте».

И позже, в «Мировой революции» (1925 г.), Масарик снова возвращается к теме преодоления фаустовского начала. «Противопоставление: Гёте — Бисмарк я пережил в своем собственном развитии очень сильно. Со средней школы я обучался в немецких учебных заведениях, писал и опубликовал ряд своих работ по-немецки и знал немецкую литературу хорошо; понятно, что она была мне доступнее, чем другие литературы. А Гёте стал для меня одним из моих первых и главных литературных учителей; рядом с Гёте я изучал Лессинга, Гердера и еще немного Иммермана. Шиллера я больше любил как человека и характер, больше, чем Гёте, но как поэту-художнику и мыслителю — давал предпочтение Гёте... Уже по этим именам видно, что я воспринимал немецкий романтизм, избежать влияния которого я все же не мог, не так, как романтизм французский, и почему он не был для меня главным культурным источником, а скорее источником преходящим»[7].

При таком ярко лично окрашенном отношении к Гёте и в частности к «Фаусту», понятно становится, почему Масарик с такой прямолинейностью проходит мимо художественного значения «Фауста». «Литературная и эстетическая сторона Фауста для меня второстепенна и, откровенно говоря, мало интересна», заявляет он прямо в своей статье о «Фаусте» (с. 387). И, конечно, это пренебрежение к художественной стороне произведения вытекает у Масарика не только из его метода использования литературного материала для социологических и культурно-философских выводов и обобщений, но еще больше объясняется той страстностью, с которой он переживал проблему титанизма. В

[7] «Světová revoluce». Pr., Orbis a Čin. 1930, с. 416. Перевод мой, ср. русское изд., «Мировая революция». Пр. 1927, т. II, с. 166.

начале своей литературной деятельности Масарик был далеко не так враждебен теории «искусства для искусства». Его ранняя работа по эстетике — «Об изучении художественных произведений» (1884) в одном месте содержит прямое осуждение привнесения в литературу чуждых ей политических элементов. При этом он ссылается на авторитет Гёте, припоминая строчки из «Фауста»:

> Ein garstig Lied! Pfui! ein politisch Lied!
> Ein leidig Lied...[8]

Хотя Масарик в этой своей работе и отказывается судить о эстетическом достоинстве известных гетевских строк: «Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, und grün des Lebens goldner Baum»[9], вызвавших в свое время немало насмешек: но он обнаруживает большой художественный вкус и тонкость чисто эстетических наблюдений[10]. Однако автору «Самоубийства» все же эта эстетическая сторона произведения важна не сама по себе, а постольку, поскольку она создает единство произведения и таким путем прокладывает путь к тому «точному познаванию» («exaktní poznávání»),

---

[8] Слова Брандера из сцены: «Погреб Ауэрбаха» (сц. V, явл. 1, стрк. 20—21). См. «O studiu děl básnických». Изд. 2-е. Pr. 1926 г., с. 21. Противоположное отношение к этим словам Гёте см. в «России и Европе», II, 467 (нем. изд.).

[9] Масарик передает цитату, очевидно, по памяти, так как допускает в ней небольшую ошибку: «ewig grün des Lebens goldner Baum» (ib., 41). см. «Фауст», сц. IV, явл. 2, стрк. 509—510.

[10] Об эстетике Масарика и, в частности, о его книге «O studiu děl básnických» см.: Oskar Butter: «Masaryk a umění».— Mas. Sborn. V, 354—372; J. Tordý. «Masarykův hlavni problem noetický».— ib., c. 105—114; Iw. Lapschin. Th. G. Masaryk als Aesthetiker.— Fstschr. 1930. II, c. 225—239; Jindřich Vodák. Stará knížka Masarykova.— Mas. Sborn. IV, c. 205—209; Jan Laichter. Masaryk, jako literární kritik.— ib., 210—217.

которое Масарик очень высоко ставил. Интересно, что Масарик, опираясь в этом вопросе на Гёте («exaktne Phantasie»), предвосхитил позднейшие чисто гносеологические исследования этого типа художественного познания[11]. Для него шел вопрос именно о познании через искусство и путем искусства. Его интересовали только те художники, которые могли помочь ему самому пробиться к правде, «художники-мыслители», как он их называл. И останавливался он на тех произведениях, внутренняя идея которых лежала по пути с его собственными духовными запросами. В своих критических разборах он уделял поэтому столько внимания тем писателям и тем произведениям, где был затронут вопрос титанизма, где художественно преломилась проблема Фауста в ее самом широком понимании. И из всех писателей, с этой проблемой связанных, на первом месте стояли Гёте и Достоевский. Здесь-то сильнее, чем в других работах, сказался его внехудожественный подход к литературному творчеству, здесь он особенно близко примыкает по методу своего критического анализа к русской критике 60-х гг.[12]

Не имело бы смысла передавать здесь в подробности всю интерпретацию Масариком фаустовской проблемы в мировой литературе. Для нас существенно выделить только те моменты, которые показывают, как *критика Фауста*

---

[11] См. С. Франк. О сущности художественного познания. (Гносеология Гёте).—«Вопросы теории и психологии творчества», сборн. V (1914), с. 104—130.

[12] На сходство между Масариком и русской критической литературой в методе использования литературного материала в целях социологического и этического разбора проблем указал уже П. Френкль в своей статье «Masaryk a moderní titanism». Mas. Sborn. V, с. 242. Проф. От. Фишер склонен здесь видеть скорее совпадение с Ницше, обусловленное, однако, самостоятельным путем развития. См. «Masaryk a německá literatura».—Mas. Sborn. V, с. 316.

переходит у него в осуждение Фауста, как пути Масарика в этом вопросе сходятся с путями русской художественной литературы.

2

«Гёте был для меня мерилом всех литератур, в том числе и нашей, мерилом, которое он сделал своей программой и из которого он исходил в своих требованиях к мировой литературе, а его главное произведение „Фауст“ своим правдивым анализом человека нового времени, а в особенности немца, ставило перед его потомками в Германии и всюду главную и сознательную задачу: преодолеть Фауста. Преодолеть художественно то, что философски хотел преодолеть Кант, преодолеть скепсис, субъективизм, пессимизм и иронию, преодолеть сверхчеловека с его насилием»[13]. Эти слова Масарика, относящиеся к более позднему времени (1925), с большою отчетливостью показывают, какую цель ставил себе он в своей критике Фауста. «*Преодолеть Фауста*» — вот упорная цель, которую он преследует, и в достижении этой цели он видит задачу не только свою, но и всей славянской литературы. Всякое отступление от этой цели, ошибки на этом пути в литературе славянских народов вызывают в нем резкий отпор. Вспомним хотя бы его горячее выступление против Врхлицкого,. в трактовке которым Твардовского он усмотрел прямую измену этому пути. «Проблема Фауста, как ее поставил Гёте, вообще не является проблемой чешской, а тщательное сравнение всех произведений, в которых она появляется в той или иной форме, не оставляет ни малейшего сомнения в том, что она вообще и не проблема славянская. Действительно, знаменательно, что на все славянские литературы значительно большее влияние оказал своим титанизмом Байрон, чем Гёте, и это может послужить указанием, особенно для чеш-

[13] «Světová revoluce», 1930, с. 416—417. Ср. русск. изд. II, с. 90.

ского историка литературы, на то, какую позицию следует занять ему по отношению к фаустовской проблеме. Гёте был нашим писателям значительно доступнее, чем Байрон, и все же он оказывал на них меньшее влияние. Тут открывается еще широкое поле для чешской истории литературы...»[14]

Итак — *преодоление Фауста, вот задача славянской литературы в понимании Масарика.* И ту литературу, в которой он видел уже практическое осуществление этой мировой задачи, он особенно высоко ценил. Это — литература русская во главе с Достоевским и Толстым. Уже в «Самоубийстве» Масарик сочувственно цитирует столь значительную мысль Гёте из его комментария к «Дивану»: «Собственно единственной и глубочайшей темой истории мира и человечества, которой подчинены все остальные, остается конфликт веры и неверия»[15]. Но ведь это — борьба веры и неверия — и есть творческая тема русской литературы, насколько она нашла свое выражение главным образом в произведениях Достоевского. Хотя Масарик тогда, когда приводил эти гетевские строки, еще и не догадывался о своей духовной близости к Достоевскому, но в них уже было предчувствие этой близкой идейной встречи.

Что же видит Масарик в Фаусте? какая черта его характера особенно останавливает его внимание? Для этически обостренного сознания Масарика это — прежде всего *эгоизм* Фауста. Мысль эту Масарик не устает повторять в разных вариациях и оттенках. «„Фауст“ Гёте — евангелие эго-

---

[14] Několik myšlenek o literárním eklekticismu. («Twardovski» pana J. Vrchlického). — Naše Doba. 1895. II., с. 400.

[15] Sebevražda hromadným jevem společenským moderní osvěty. Pr. Laichter. 1904, с. 241. У Гёте читается так: «Das eingentliche einzige und tiefste Thema der Welt- und Menschengeschichte, dem alle übrigen untergeordnet sind, bleibt der Conflict des Unglaubens und Glaubens». («Israel in der Wüste», 1797).

изма, эгоизма, сказал бы я, интеллектуального», пишет он в статье о «Твардовском» Врхлицкого[16]. «Фауст — тип эгоизма совершенно сознательного, рассудочного, философского, эгоизма страшного», повторяет он в статьях о Гёте[17]. «Фауст остается эгоистом последовательно и постоянно, от начала до конца», «Фауст — сверхчеловек, в сущности — нечеловек» и, наконец, «Фауст — деспот» — вот ряд таких вполне определенных характеристик Фауста, рассеянных в работах Масарика[18].

И в связи с этим для оценки личности Фауста *приобретает для него решающее значение трагедия Гретхен*. И это чрезвычайно показательно для Масарика и, как мы позже увидим, в равной мере и для русской художественной литературы. Этическое сознание Масарика не могло примириться с принесением живой человеческой личности в жертву фаустовскому духу самопознания и самораскрытия. Эгоизм Фауста именно здесь острее всего воспринимался славянским этическим сознанием. «Фауст — евангелие эгоизма», снова повторяет Масарик и прибавляет к этому: «Отношение к Гретхен этот эгоизм беспощадно обнажает»[19]. Масарик при этом вовсе не идеализирует гетевскую Гретхен. Наоборот, он в ней не склонен видеть ничего, кроме типичного немецкого мещанства. Пожалуй, такой решительный суд над Гретхен мы тоже встретим только в русской литературе. Вспоминаю здесь, напр., столь же резкую и столь же объективно несправедливую характеристику гетевского образа, данную значительно позже Д. Н. Овсянико-Куликовским в его разборе тургеневского «Фауста»[20]. Но

[16] Уп. соч., «Naše Doba». II, с. 400.

[17] Уп. соч., «N. Doba», V, с. 390.

[18] Ib., с. 390: «Faustovstký nadčlověk je skutečně nečlověkem»; 391 и др.

[19] Т. ж., с. 389.

[20] См. Собр. соч. т. II, изд. 5-е. М.—Л. 1923, с. 130.

это не мешает Масарику самым решительным образом осудить тех, кто пытался найти какое-то оправдание Фаусту. Он подходит к самому ядру проблемы, когда видит в отношении Фауста к Гретхен одно лишь голое экспериментирование, попытку *обновления своей жизни через крушение чужой личности.* Масарик в связи с этим дает интересный анализ разговора Фауста с Мефистофелем при заключении с ним договора. Из этого разговора он заключает, что Фауст, «познакомившись с Гретхен, вовсе не забыл своей философии, вовсе не превратился в „дитя природы“ в стиле Руссо; отдаваясь потоку жизни, он не уничтожил своего разума, а только его приглушил, приглушил для успешности своего опыта. Фауст как экспериментировал в своей лаборатории, так экспериментирует в жизни и с жизнью», и «Гретхен для него только один из экспериментов, который заключается в том, чтобы уступить чувству и чувственности при холодном и ясном уме» (с. 390). Разочаровавшись в знании, Фауст приходит к самоубийству; отдавшись потоку жизни, без всякой моральной сдержки, Фауст неизбежно приходит к преступлению. Самоубийство-убийство тесно между собою связаны в проблематике титанизма. И обе эти темы приковывают к себе внимание Масарика. Преступление Фауста — не только в его жестокости, но и в прямом убийстве. «Подобно тому, как первая часть кончается несколькими смертями, в которых Фауст виновен, и прямым убийством (Валентина, брата Гретхен), так и во второй части на совести Фауста лежит смерть стариков-супругов (Филемона и Бавкиды). Вина эта тем больше, что нет извиняющей страсти»[21].

В «России и Европе» Масарик еще резче выдвигает это обвинение Фауста в прямом убийстве в связи с романом Ропшина «Конь Бледный». «Разве Фауст тоже не был злодеем и убийцей?», спрашивает он. «Разве он не заколол брата

[21] «Goethův Faust».— N. Doba. V, 390.

Гретхен? Разве не по его вине и с его ведома были умерщвлены мать Гретхен и его дитя?»[22] И к этой же мысли об ответственности Фауста за тягчайшее преступление он вновь возвращается в «Мировой Революции»: «Проблему убийства мы находим уже у Гёте: брат Гретхен падает от меча Фауста; а что другое означает насильное устранение престарелой четы Филемона и Бавкиды?»[23]

Так критика «Фауста» первой части кончается его осуждением. Бросаясь от всезнания к жизни, которая для него исчерпывается любовью не к человеку, а к себе, к своему раствореныо в жизни как попытке заглушить свою самость, Фауст неизбежно кончает крушением. «Жизнь, понимаемая так односторонне, должна была кончиться такой же катастрофой, как и односторонняя философия. Фауст грешит против жизни, потому что исчерпывает ее любовью, своею любовью», кончает Масарик свое рассмотрение первой части «Фауста». В отличие от многих, Масарик не склонен видеть во второй части «Фауста» что-то «туманное и непонятное». Наоборот, он считает, что, вопреки всей символичности и аллегоричности, она является последовательным развитием идей и образов первой части. Но, оставаясь верен себе, Масарик не находит оправдания Фаусту и второй части. «Фауст не находит своим синтезом успокоения своей душе. Его душа роковым образом раздвоена и разорвана на части. В этом беспокойстве, неудовлетворенности, чтобы не отчаяться, ему остается наконец только практическая деятельность. Но и здесь он спасается только тем, что торопится от дела к делу. Эта лихорадочность, это неспокойное напряжение — настоящий характер Фауста — и является уделом человека нового времени. Ей отвечает в лучшем случае резиньяция, любующаяся своим страданием и горем»[24]. И

---

[22] «Russland und Europa» (1913), II, с. 412.

[23] Упом. изд., с. 428. Ср. русский текст. II, с. 177.

[24] Уп. раб., с. 488.

весьма показательно, что из всей философски сложной второй части «Фауста» Масарик выделяет эпизод с Филемоном и Бавкидой, задевший снова его этическое чувство и затрагивающий все ту же проблему: право переступить через жизнь другого во имя своей правды. Через преступление к высшей цели — этот путь неприемлем для Масарика. Ему рисуется иное, «славянское решение» проблемы. Славянский Фауст должен искать выхода из тупика индивидуализма на пути деятельной любви в жизни, в повседневной обстановке, в духовном делании и жизненном труде, в любви к ближнему, а не дальнему, в практической деятельности, а не лихорадочном искании грандиозного дела, в жертву которому с такою легкостью приносятся человеческие жертвы. Такое «славянское решение» проблемы Фауста, казалось Масарику, уже намечалось в литературе русской, в которой «преодоление Фауста» шло именно по этому пути. И прежде всего в творчестве Достоевского, который столь же страстно переживал проблему титанизма, Масарик искал положительного решения волновавшей его проблемы. Отсюда и то напряженное внимание, с которым он относится к Достоевскому и его творчеству на всем протяжении своей деятельности.

3

Нетрудно было бы в русской критической литературе о «Фаусте» найти много общего с оценками Масарика[25]. Но, чтобы сделать правильные выводы из такого сравнения, надо бы проследить источники таких оценок, привлечь к сравнению немецкую и вообще западную критическую литературы, уяснить себе, какое место эти взгляды занимают в общем развитии критической мысли о Гёте и его «Фаусте». И только после этой предварительной работы можно

---

[25] Ср. И. Сергиевский. Гёте в русской критике.—Литерат. Наследство, 1932. IV—VI, с. 723—758.

бы позволить себе выводы о национальных чертах этих критических суждений. Путь это сложный и, на мой взгляд, ошибочный. Куда более интересно было бы собрать случайные, попутные отзывы о Гёте, вкрапленные в статьи по другому поводу или, еще больше, встречающиеся в частной переписке. В этих отзывах национальный характер оценок скажется, несомненно, ярче. Вот для примера отрывок из письма Белинского: «Я теперь много думаю об эгоизме. Это интересный предмет для исследования. Дух тьмы и злобы есть не кто иной, как эгоизм. Когда эгоизм является в собственном своем виде,—он просто гадок или просто страшен, как враждебная для других сила; но он не обольстителен и никого не соблазнит, а всех отвратит от себя. Опасней бывает эгоизм, когда он добродушно сам считает себя самоотвержением, внутреннею жизнью. Гёте, по моему мнению, был воплощением такого эгоизма. Вникните в характер Эгмонта и вы увидите, что это лицо играет святыми чувствами как предметом возвышенного духовного наслаждения, но они, эти святые чувства, вне его и не присущны его натуре. „Как сладостна привычка к жизни!" восклицает он, и на это восклицание хочется мне воскликнуть ему: „какой же ты пошляк, о, голландский герой!"»[26]. А разве не показательно, когда Герцен называет автобиографию Гёте «огромной исповедью эгоизма» и упрекает его в том, что он «не занимается биографией человечества, беспрерывно занимаясь своей биографией»[27], и когда В. С. Печерин в своих «Замогильных записках» пишет, что «Wilhelm Meisters Lehrjahre могут развить в молодом человеке совершеннейшего эгоиста», а про самого Гёте добавляет, что он «был величайший эгоист». И наконец, если вернуть-

---

[26] Письмо к Бакуниным, 8 марта 1843. Письма п. р. Е. А. Ляцкого, т. II, с. 349—350.

[27] См. «Первая встреча». Полн. собр. п. р. Лемке, т. I, с. 296—297. Ср. также в «С того берега», изд. п. р. Каменева. М. 1931, с. 82, 300, 306—307 и др.

ся непосредственно к «Фаусту», когда некий Щ. в статье «О некоторых направлениях в нашей поэзии после Пушкина» пишет, что: «...Фауст, так много и умно рассуждающий, вечно колеблющийся, презирающий сухую мудрость и пользующийся помощью сверхъестественной силы только для того, чтобы воспользоваться доверчивой наивностью поэтической Гретхен,—очень хорошо характеризует свою нацию!»[28] Таких свидетельств, отражающих непосредственную реакцию на впечатление от Гёте как личности и от его произведений, можно бы привести значительно больше. Но мне бы хотелось обратиться к свидетельствам иного рода, к той «экзактной фантазии», которой сам Масарик придавал столь большое значение. Преломление Фауста в русской художественной литературе и совпадение характера этого преломления с высказываниями, или, вернее, с реакцией на Фауста Масарика как личности мне представляется особенно знаменательным. Оно дает право на некоторые выводы, дальнейшее углубление которых представляло бы несомненный интерес.

Уже с Пушкина трагедия Гретхен, ее художественное осмысление, становится в центре творческого внимания русской литературы. «Преодоление Фауста» является как бы творческим стимулом ко все новому художественному переосмыслению этой трагедии. В ее итоге — моральное осуждение Фауста[29]. Возможна ли новая жизнь для Фауста после трагедии Гретхен? — вот проблема, ставшая перед художественным сознанием Пушкина. И он на нее отвечает в своей «Сцене из Фауста» решительным — нет. Гибель Гретхен истолкована Пушкиным как бессмысленная прихоть скучающего Фауста. Одно бессмысленное преступле-

---

[28] См. сборн. «Гражданин». 1872 г., I. с. 179.

[29] Частичным исключением из этой традиции является Тургенев в своей ранней поэме «Параша». Но уже в рассказе «Фауст» он идет в общей линии русской литературы. См. об этом мою статью «Faust bei Turgenev» в журн. «Germanoslavica», II, 3 (печатается).

ние ведет за собою другое. Бес, послушный исполнитель преступных желаний Фауста, подсовывает ему услужливо новые жертвы его прихоти. И с гениальной проницательностью Пушкин, не зная еще эпизода с Филемоном и Бавкидой второй части, заставляет Фауста бессмысленно погубить «испанский корабль» с людьми и грузом[30]. Но можно с большою долею вероятности предполагать, что и «Пиковая Дама» возникла как идейно-художественная отповедь все на ту же проблему «Фауста»: можно ли принести в жертву человеческую личность во имя интересов своего, в себе замкнутого эгоистического я. «Человек без нравственных устоев и веры», пушкинский Герман открывает собою галерею русских Фаустов. Пушкин сам подчеркивает его внешнее сходство с Мефистофелем и не без умысла говорит, что на его душе *«было по крайней мере три злодейства»*. Три злодейства, по крайней мере, было и на душе Мефистофеля, о чем не устает напоминать и Масарик в своих этюдах о Фаусте. Герман идет путем Фауста: подобно ему он перешагнул через труп старухи-графини для удовлетворения прихоти своей прометеевской натуры, подобно ему он не побоялся увлечь за собою в пропасть и беззаветно отдавшуюся ему девушку. История Лизы — это русская постановка трагедии Гретхен. Но она имеет свой своеобразный конец. Для Пушкина не нужна гибель Лизы, но зато гибнет русский Фауст, как он и должен был погибнуть, ибо это основной смысл повести Пушкина. Сумасшествие Германа — ответ Пушкина на этическую проблему Фауста, так остро воспринятую и Масариком. Тут перед нами в первый раз дано «славянское решение проблемы». После гибели Гретхен Гёте ведет своего Фауста к новой жизни, Пушкин посылает Германа в сумасшедший дом[31].

---

[30] Подробнее см. в моей работе «Faust u Puškina» — Goethův Sborník. Pr. 1932, с. 371—382.

[31] В своем сближении «Пиковой Дамы» с «Фаустом» я исхожу из убеждения, что Пушкин не случайно совпал с Гёте в разработке об-

Не случайно тянутся нити от «Пиковой Дамы» Пушкина к «Преступлению и Наказанию» Достоевского. Их связует проблема титанизма, как она поставлена в «Фаусте» Гёте. Связь Раскольникова с этой проблемой ясна и привлекала к себе уже неоднократно внимание[32]. В частности на нее указывал и Масарик в своей статье о Достоевском 1892 г. и в других работах. Вероятно, нетрудно будет при внимательном отношении к тексту романа найти в нем и следы непосредственных отражений раздумий Достоевского над гетевским «Фаустом». Проф. Ю. Горак, напр., очень остроумно отметил[33], что слова Разумихина о вранье: «да довремся же наконец до правды» звучат почти как пародия на знаменитые строки «Фауста»:

Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange,
Ist sich des rechten Weges wohl bewusst...

Во всяком случае, можно с уверенностью сказать, что проблема, поставленная «Преступлением и Наказанием», находится в самой теснейшей связи с фаустовской проблемой. Можно ли перешагнуть через убийство во имя поставленной себе самому цели, пусть эта цель субъективно как угодно возвышенна,— так был Достоевским поставлен вопрос и на него опять был дан отрицательный ответ. Подробнее на этом не стоило бы здесь останавливаться. Мы знаем, что и в других романах Достоевский бился над фаустовской проблемой, знаем, что образ Ивана Карамазова с его чортом невольно вызывает на мысль Фауста с его спут-

---

щей темы титанизма. Более обстоятельно стараюсь я доказать свою мысль в специальной работе, посвященной вопросу об отражениях «Фауста» в творчестве Пушкина, долженствующей появиться в журнале «Slavia».

[32] См. P. Fraenkl. Problem titanismu v «Zločinu a trestu», Dostojevskij. Sb. statí, c. 91—119. Ср. мою работу: Отражения «Пиковой Дамы» в творчестве Достоевского.— «Slavia», VIII, 82—110, 297—311.

[33] См. «Masaryk a slov. liter.», c. 44.

ником. Недаром Ивана Карамазова не раз уже называли «русским Фаустом». Но на этом я тоже не хотел бы останавливаться, ибо говоря о «Братьях Карамазовых», мне пришлось бы говорить не столько об идейно-сюжетном преломлении фаустовской проблемы, сколько о ее философской постановке. Мне важно показать, что и для Достоевского трагедия Гретхен была тем возбудителем, который заставлял усиленно работать его художественное воображение, требовал ответа не в порядке спора и возражений, а в порядке художественного преображения соответственных образов и художественных положений. В «Бесах», на связь которых с «Фаустом» так талантливо уже указал Вяч. Иванов[34], трагедия Гретхен обернулась «законченным романом» Лизы Тушиной. Об этом мне уже приходилось писать[35], здесь я могу только в самых общих чертах напомнить эту славянскую интерпретацию гетевской любовной истории. Ставрогин, этот «опустошенный Фауст» (слова Вяч. Иванова), ищет последнего спасения в любви Лизы. Она была для него последней соломинкой, за которую он хватается. Лиза, как и Гретхен, также безрассудно отдается своей страсти. Ставрогин пользуется ее минутной слабостью, идет на преступление, чтобы добиться своего, чтобы «оставить мгновение за собой». Марья Тимофеевна, капитан Лебядкин и их служанка — жертвы прихоти нового Фауста. Заревом пожара озарены эти жертвы, пожара, который невольно вызывает в памяти зарево, на которое смотрел гетевский Фауст со своего балкона, издали наблюдая гибель жизни и крова ставшей на пути его фантазии четы стариков Филемона и Бавкиды. Здесь можно говорить уж не только о случайном совпадении, а о непосредст-

[34] «Основной миф романа „Бесы"» в сборн. «Борозды и Межи», 1916 и в кн. «Dostojevskij». Tübingen, Mohr. 1932. См. мою рецензию в «Germanoslavica». 1933. II. 2, с. 274—277.

[35] «Сумерки героя».— Научн. Тр. Русск. Нар. Ун. IV, 1931, с. 158—172.

венном художественном преломлении сходных мотивов, ибо Достоевский вторую часть «Фауста» хорошо знал и следы этого знания отразились в его творчестве. Эти бессмысленные жертвы ложатся непереносным бременем на совесть невольной соучастницы преступлений Ставрогина, на совесть Лизы. Она гибнет, как гибнет и Гретхен, падая жертвой ненасытности ставрогинской натуры, но гибнет не на плахе, а жертвой русского бессмысленного и жестокого самосуда. Гибнет и Ставрогин, кончая самоубийством. С необычайною, даже для Достоевского, суровостью ведет он Ставрогина к окончательной гибели. Ставрогину нет прощения, нет и снисхождения. Но по-иному отнесся Достоевский к судьбе Гретхен. Ему мало гетевского: «она спасена!», ей он пропоет еще свою осанну словами Тришатова в «Подростке», пересоздавая на свой лад сцену в соборе из «Фауста». В ответ на последний крик сатаны: «Конец всему, проклята!», раздается победоносное, ликующее: осанна. Это «как бы крик всей вселенной, а ее несут, несут, и вот тут опустить занавес!», заключает свою болезненно-восторженную фантазию Тришатов. Так в творчестве Достоевского дозвучал гетевский Фауст. Обречение на жалкую смерть «опустошенного русского Фауста»—Ставрогина и величественная осанна страданиям Гретхен—вот как преломилось в сознании русской литературы «величайшее создание» немецкого гения.

Таков был ответ «экзактной фантазии» русской литературы на проблемы, поставленные Масариком. Мы видели, что он сам решал эти проблемы не в состоянии научного безразличия к их итогам, а «волнуясь и спеша», связывая их с основными вопросами человеческого существования. Вера или неверие, жизнь или смерть, убийство или самоубийство—вот в кругу каких дилемм билось сознание Масарика. Для разрешения их он обращался за ответом к художественной литературе. Опираясь на нее, он дал крити-

ческую оценку Фауста как представителя титанизма. Но его не могла не волновать и человеческая судьба тех, кто пал жертвою Фауста. Бессмысленность и неоправданность этих жертв и привела его от критики Фауста к осуждению Фауста. И здесь, на этом пути он встретился с русской художественной литературой. Это было то «славянское решение вопроса», которое он предвосхищал в своих статьях, которого он ждал от славянской литературы. И, может быть, именно потому, что он сам в своих статьях к проблеме Фауста подошел не только как исследователь и критик, но и как сын своего народа, его выводы совпали с ответами русской художественной литературы.

Прага. 24 июня 1933 г.

Т. Г. Масарик

Мое отношение к Гёте[1]

С Гёте я познакомился примерно в четвертом классе гимназии, т. е. на 17—18 году своей жизни. Тогда я скопил несколько грошей и купил себе на них избранные стихи Гёте; скоро затем я смог купить и шеститомное издание сочинений Гёте, впрочем неполное. Но тогда оно меня вполне удовлетворяло.

Сначала я узнал Гёте как лирического поэта. Я поражался его искусству, тому, что он сумел сделать из немецкого языка: звучности, образности почти ономатопоэтической, рифме, превосходным стихам и гармоническому их целому. Во всем форма у него соответствует содержанию.

От лирики я перешел к романам, драмам и т. д., а затем и к «Фаусту». И в «Фаусте» меня захватила форма, я сказал бы, лиричность этой драмы. Драмы? «Фауст» — это анализ человека нового времени, анализ переходной эпохи от XVIII к XIX столетию, тем самым — философия истории, собственно не только современных событий, но и

[1] Перевод с чешского А. Л. Бема.

предшествующих. Гёте дает историю, и это правильно, не столько как констатирование фактов, сколько как их оценку.

Проблема Фауста — титанизм (Гёте сам называет Фауста сверхчеловеком), освобожденный от пут новейшей наукой и философией; это — неудовлетворенность человека нового времени, усиленное искание им все новой и новой жизни, нередко в ущерб традиции. Гёте преодолевает Средневековье, преодолевает гуманизм и рационализм, насколько они проявляются в схоластической религии, теологии и новейшей философии.

Сын XVIII и XIX в., современник Великой революции, реакции и реставрации, Вольтера и Руссо, он очень ярко, как художник, пережил классицизм и романтизм; в своей сущности он остался все же классиком («Ифигения», «Тассо» и др.).

В первой части «Фауста» он совершенно последовательно подошел к проблеме самоубийства (о самоубийстве см. также соответствующий отрывок в «Dichtung und Wahrheit») и убийства (убийство брата Гретхен). Более реалистичный анализ этого завершения пути человека нового времени с его раздвоенностью, половинчатостью и односторонней чувственностью дали нам русские писатели, не без влияния Гёте (Достоевский — Толстой).

К его классицизму подходил известный аристократизм образования и общественного положения: проблему титанизма он разрешил преимущественно в области философии и религии. Социальная сторона не была ему незнакома, но привычки, семейные традиции и собственная жизнь при небольшом дворе и пребывание в городах не дали ему возможности преодолеть влияния тогдашнего немецкого мещанства, которое Бетховен так неприятно воспринимал в нем. Практически Гёте всю свою жизнь был образцом человека дела; был он и чиновником и финансовым деятелем в первый свой веймарский период. Вторая часть «Фауста» решает этот вопрос философски. То, что он был доктором прав, адвокатом и чиновником, не мешало его поэзии, наоборот, дало ему практическое направление. (Поэтические источники послегетевского реализма «Молодой Германии».) Энергичным Гецем он преодолел бесхарактерного Вертера. Показательно, что Гец вышел в свет раньше Вертера, хотя оба характера он переживал в себе одновременно.

На Гёте можно уяснить себе отношение искусства (поэзии) к науке и философии.

Гёте был для меня учителем своей всесторонностью и универсальностью. Культура всех веков и народов приковывала его внима-

ние, все области человеческого мышления и деятельности его интересовали.

Гёте в основе своей немец, но он стремился понять все народы и их искусство и учиться у них. Он был чужд всякого узкого патриотизма, которое уже в его время культивировалось в Германии, и он не боялся высказаться против такого патриотизма.

Правда, национальное и интернациональное сознание в настоящее время богаче и интенсивнее, но Гёте наметил верное направление на пути к гармоническому сочетанию национализма и интернационализма. Гёте был одним из первых европейцев.

На мое собственное развитие Гёте оказал сильное влияние, влияние формирующее. Современный образованный человек, знакомый с литературой и культурой многих веков и народов, находится, впрочем, под многообразными влияниями. Мы заимствуем отдельные мысли, учимся методу, оцениваем наши образцы и подражаем им, но и преодолеваем и отметаем то, что не выдерживает нашей критики. И в этом отрицании может сказаться сильное влияние, интенсивное, полезное. В этом более широком понимании я и пользуюсь понятием формирующее влияние.

Я не воспринимал своих учителей и образцов некритически. Критически отнесся я уже рано и к Гёте. Он открыл мне глаза своим сильным эгоизмом, известной беспощадностью (то, как Генрих оставляет Гретхен, беспощадность к Филемону и Бавкиде, чтобы мне покончить с «Фаустом»), но он примирял меня своею правдивостью, не останавливающейся даже перед сознательной исповедью. Его исповедь была сдержанной, поскольку он раскрывался перед читателем. Литературные детективы знакомят читателя и с его интимной исповедью, как это делается, впрочем, и по отношению к другим великим поэтам. Вымысел и правда не только жанр Гёте, но метод всех автобиографий. Люди плохо понимают, что человеческая жизнь складывается не только из размышлений и из моральной и технической практики, но в нее входит и искусство, поэзия.

Гёте не дано было счастья узнать женщины сильной, достойной его по образованию, по крайней мере понимающей его. Его жизнь — галерея слабых женщин, начиная с образа Гретхен. Мечтал он о Елене, а кончил Вульпиус, только госпожа фон Штейн стала его истинной подругой на более длительный промежуток времени.

Быстричка, 27 сентября 1931 г.

«Фауст» в творчестве Пушкина

«Сцена из Фауста» Пушкина является определяющей в вопросе о фаустовских мотивах в творчестве Пушкина. Вполне понятно, что именно она привлекала до сих пор главное внимание исследователей, касавшихся темы «Пушкин и Гёте». Но такая постановка, при всей ее правильности, не исключает возможности расширить проблему о фаустовских мотивах в творчестве Пушкина. Она уже отчасти была достаточно выяснена для периода, предшествующего «Сцене из Фауста», но осталась мало разработанной для последующего творчества Пушкина. Считалось как бы само собою разумеющимся, что после «Сцены из Фауста» у Пушкина, вместе с общим ослаблением мотивов «титанизма» в условном понимании этого слова, потеряла остроту и фаустовская проблема. Но эта точка зрения требует все же доказательства и не может быть принята без специального исследования.

В моей работе, посвященной главным образом «Сцене из Фауста», напечатанной в юбилейном чешском сборнике[1], я тоже не касался вопроса об отражениях гетевского «Фауста» в период после 1825 г., рассматривая свою статью отчасти как бы вводной к чешскому переводу «Сцены», сделанному проф. От. Фишером[2]. Восполнить этот пробел и ставит себе задачей настоящая работа. Однако я воспользуюсь случаем, чтобы, для связи с последующим, вкратце изложить то, что мне кажется более существенным в моей

---

[1] «Goetův sborník». Praha, Státní nakladatelství 1932: A. Bém. «Faust u Puškina», s. 371—382.

[2] Puškinova scéna z «Fausta». Přeložil Otokar Fischer. Ib., s. 383—386.

уже напечатанной работе. Мне кажется это тем более уместным, что кое в каких деталях я сейчас могу дополнить свои соображения, там высказанные.

1. «Сцена из Фауста»

Как известно, первоначально «Сцена из Фауста» называлась «Новая сцена между Фаустом и Мефистофилем» и лишь позже Пушкин изменил заглавие[3]. Этому первоначальному наименованию я склонен придавать существенное значение. Назвав ее «новой» сценой, Пушкин дает как бы сам указание на то, что она в чем-то восполняет, чем-то заменяет сцену «старую». Другими словами, это заглавие дает право заключить, что Пушкин имел в виду, когда писал своего «Фауста», не просто гетевскую трагедию, а исходил от определенной, вполне для него конкретной сцены. Это привело меня к мысли о непосредственном сличении текста пушкинской сцены с гетевским Фаустом. В результате такого сопоставления я пришел к выводу, что Пушкин имел в виду сцену «Лес и пещера» («Wald und Höhle»). К этому выводу меня привело не чисто формальное сопоставление, к чему я приступил позже, а стремление уяснить себе, в чем же Пушкин мог противопоставить своего Фауста гетевскому? Что дело здесь шло о выявлении своего путем противопоставления чужому, в этом не могло быть сомнения. И когда сталкиваются в таком противопоставлении два гениальных художника, то интерес к проблеме значительно усиливается. Два «Фауста» в понимании Гёте и Пушкина, в такой постановке тема мне казалась очень благодарной для историка литературы. Но здесь же сразу для меня приобретал

---

[3] «Новая сцена между Фаустом и Мефистофилем» появилась в печати в №9 «Московского Вестника» 1828 г. См. Синявский и Цявловский. «Пушкин в печати», 1914, с. 56.

большое значение один предварительный вывод: без гетевского «Фауста» сцена Пушкина не существует как художественное произведение; она его предполагает, включает в себя; знание первой части «Фауста» Гёте входит в художественный замысел Пушкина. А уже этим одним решается вопрос о значительности связи обоих произведений. И было бы большою ошибкою видеть в таком сопоставлении обоих Фаустов желание возвысить или умалить идеологическое значение одного произведения за счет другого.

В частности, ошибочно видеть, как это делалось в русской литературе, какое-то умаление пушкинского Фауста в том, что он по своим настроениям ближе к байроновским героям, чем к тому глубокому порыву к последнему знанию, какое воплощено Гёте в своем «Фаусте». Не разочарование, а скука—основная черта пушкинского Фауста. Если у Фауста Гёте тоска проистекает от неудовлетворенности духа, то у пушкинского Фауста источник скуки—пресыщение жизнью. Но ведь и скука, поднятая на метафизическую высоту, понимаемая как отличительное свойство разумной твари,—перестает быть простым «сплином», характерным признаком разочарованных героев начала прошлого века. А Пушкин именно так ставил проблему «скуки» в своем Фаусте. И ставил он ее не отвлеченно, а глубоко пережив в личном сознании. В том же 1825 г., когда писалась «Сцена из Фауста»[4], в письме к К. Ф. Рылееву мы находим такие строки:

«Тебе скучно в Петербурге, а мне скучно в деревне. Скука есть одна из принадлежностей мыслящего существа. Как быть?»[5]

---

[4] Вслед за Розовым, Лернером, П. Морозовым, Б. Томашевским я принимаю дату написания 1825 г.

[5] Письма под ред. Б. Л. Модзалевского. I, 133. На значение этих строк для понимания «Сцены из Фауста» уже указывалось в литера-

Недавно Н. К. Пиксанов весьма кстати подчеркнул, какое существенное значение Пушкин придавал «скуке» именно в таком углубленном понимании. Ссылкой на его слова мне хочется пополнить свое указание на этот пушкинский оттенок в понимании образа Фауста. В своей работе об «Евгении Онегине» Н. К. Пиксанов между прочим пишет:

«„Путешествие" Онегина все построено на хандре. И именно в „Путешествии" Пушкин это несколько ироническое слово („недуг, подобный английскому сплину, короче — русская хандра") заместил другим, прямым и веским: тоска. Прелестные описательные эпизоды „Путешествия" заслоняют, пожалуй, от читателя то чувство, которое вынуждает Онегина на скитанья и сопутствует ему. Но просмотрим текст. Вот „Макарьев суетно хлопочет" — „тоска"... Вот Кавказ и Минеральные Воды —

Я молод, жизнь во мне крепка;
Чего мне ждать, тоска, тоска...

В черновых текстах „Путешествия" этот рефрен тоски проведен еще отчетливее. „Он видит Новгород Великий" —

Тоска, тоска! спешит Евгений
Скорее далее...

„Торговый Астрахань открылся"

Тоска, он едет на Кавказ.

Около двух лет продолжались эти мрачные скитанья, а потом Онегин приезжает в Петербург, с той же тоской...»[6]

Пушкинский Фауст, во всяком случае в своих сомнениях, столь же последователен и столь же глубок, как и его

туре, см. Модзалевский. Письма 1, 443 (примечания); Морозов. Примечания к акад. изд. IV, 268.

[6] Н. Пиксанов. Из анализов «Онегина». Пушк. и его Совр. XXXVIII—XXXIX (1930). С. 158.

художественный прообраз. Он проделал тот же путь и прошел через те же сомнения. Он знал «великодушные мечты», погружался в «пучину темную науки», чтобы ответить на последний вопрос «как быть?», и ответом ему была все та же «скука».

И чтобы избавиться от нее, он прибегает к тому же средству, что и гетевский Фауст, к помощи потусторонних сил.

Никакого вывода о более низком уровне пушкинского разочарования здесь я не вижу, равно как не вижу оснований делать из сопоставления обоих Фаустов вывода о более высоком нравственном миросозерцании Пушкина по сравнении с Гёте, как это тоже делалось в русской критической литературе[7]. Меня интересует здесь не это, а установление самого факта двух различных идеологических истолкований мирового типа, каким является «Фауст».

Гениальность Пушкина заключается в том, что, зная только первую часть «Фауста», он усмотрел незавершенность гетевского замысла, увидел возможность по иному истолковать образ Фауста, повести его не путем воскрешения, а путем окончательной гибели. И «трагедия Маргариты», которая является у Гёте только звеном в восхождении Фауста к последним вершинам духовного просветления,

---

[7] На первой точке зрения, отчасти умаляющей глубину пушкинского Фауста, стояли Белинский, Стоюнин, Поливанов, Кирпичников. Вторая точка зрения, нравственного превосходства, нашла свое наиболее яркое выражение в работе Незеленова «А. С. Пушкин в его поэзии». СПб. 1882, с. 231—233. Сводку критических оценок до 1908 г. см. у В. Розова «Пушкин и Гёте». Киев. 1908. Главнейшая литература после 1908 г.: Ю. Айхенвальд. Силуэты русск. писателей. В. I. М. 1908, с. 122—125, или в кн. «Пушкин». М. 1908, с. 94—97; А. Горнфельд. «Сцена из Фауста» в соч. Пушкина п. р. Венгерова, II (1908), 408— 416; Н. Лернер. Примечания к стихотворениям 1826 г., т. ж. IV, с. 15; Н. Морозов. Прим. к акад. изд. IV (1916), 262—276; С. В. Завадский. «Пушкин в борьбе с великими писателями» в сборн. «День Русской Культуры ... в 1925 г.», сост. Н. Цуриков. Прага. 1926, с. 81—83.

эта же трагедия, Пушкиным подразумеваемая, знаменует для него последнее и безвозвратное крушение Фауста.

Для Пушкина вопрос шел о величайшем искушении: принятии и оправдании жертвы чужой личностью, даже больше — чужой жизнью для удовлетворения жажды своего ненасытного духа. Это была та же фаустовская проблема, но по иному поставленная и требовавшая иного художественного разрешения.

При таком подходе к проблеме понятно, что в трагедии Гёте внимание Пушкина должна была привлечь именно сцена между Фаустом и Мефистофелем в лесу («Лес и пещера»). И в этой сцене Пушкин должен был выделить строки, в которых было скрыто ядро проблемы, задевшей его художественное воображение. Это были те строки, в которых с особенною силою была выражена вера Фауста в свою избранность, пусть и роковую, влекущую в пропасть не только его, но и Маргариту.

Мы их здесь приведем, так как они нам пригодятся еще и в дальнейшем:

Беглец я жалкий, мне чужда отрада,	Bin ich der Flüchtling nicht? der Unbehauste?
Пристанище мне чуждо и покой.	Der Unmensch ohne Zweck und Ruh,
Бежал я по камням, как пена водопада,	Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste,
Стремился жадно к бездне роковой;	Begierig wütend, nach dem Abgrund zu?
А в стороне, меж тихими полями,	Und seitwärts sie, mit kindlich dumpfen Sinnen,
Под кровлей хижины, дитя, жила она	Im Hüttchen auf dem kleinen Alpenfeld,
Со всеми детскими мечтами	Und all ihr häusliches Beginnen
В свой тесный мир заключена.	Umfangen in der kleinen Welt.
	Und ich, der Gottverhasste,

Чего, злодей, искал я?
Иль недоволен был,
Что скалы дерзко рвал я
И вдребезги их бил?
Ее и всю души ее отраду
Я погубил и отдал в жертву аду!
Пусть будет то, что суждено судьбой.
Бес, помоги; промчи мне время страха!
Пусть вместе, вместе в бездну праха
Она низвергнется со мной!

Hatte nicht genug,
Dass ich die Felsen fasste
Und sie zu Trümmern schlug!
Sie, ihren Frieden muss ich mitergraben!
Du, Hölle, musstest dieses Opfer haben!
Hilf, Teufel, mir die Zeit der Angst verkürzen!
Was muss geschehn, mags gleich geschehn!
Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen
Und sie mit mir zu Grunde gehn[8].

Ближайшее сопоставление «Сцены из Фауста» со сценой «Лес и пещера» гетевской трагедии вполне подтверждает наше предположение. Только в этой сцене «Фауста» имеются такие подробности, которые Пушкин использовал в своих художественных целях, оставаясь всюду очень свободным и далеким от гетевского текста.

Именно здесь Фауст вспоминает о минутах блаженной любви с Маргаритой, и здесь Мефистофель едко иронизирует над его чувством. Фауст, вспоминая недавнее счастье, восклицает:

О сон чудесной!
О пламя чистое любви!
Там, там — где тень, где шум древесной,

[8] Goethes «Faust». Lpz. Inselverlag. II Auflage, S. 230. Русск. текст в переводе Н. А. Холодковского п. р. М. Л. Лозинского. Пет., Гос. изд. 1922, т. 1, с. 173. Далее везде цитирую по этим изданиям без ссылок на страницы.

Где сладко-звонкие струи —
Там, на груди ее прелестной
Покоя томную главу,
Я счастлив был...,

а Мефистофель немедленно подает свою реплику:

Творец небесной!
Ты бредишь, Фауст, наяву![9]

У Гёте в сцене в лесу, куда удалился Фауст, он в таких же восторженных выражениях вспоминает Маргариту:

В ее объятьях рай небесный! Пусть отдохну я на груди прелестной! Ее страданья чую я душой.	Was ist die Himmelsfreud in ihren Armen? Lass mich an ihrer Brust erwarmen! Fühl ich nicht immer ihre Not?

Здесь же имеется циничный намек Мефистофеля, использованный и Пушкиным с большою художественною остротою. На слова Фауста у Гёте:

Где б ни был я, мне всюду остается Она близка: везде она моя! Завидую Христову телу я, Когда она к нему устами прикоснется.	Ich bin ihr nah, und wär ich noch so fern Ich kann sie nie vergessen, nie verlieren; Ja, ich beneide schon den Leib des Herrn, Wenn ihre Lippen ihn indes berühren.

Мефистофель отзывается:

---

[9] «Сцену из Фауста» всюду цитирую по изд. Соч. Пушк. п. р. Венгерова, т. II, без указ. стр.

Так, милый мой! Не раз завидно было мне При виде парочки на розах, в сладком сне.	Gar wohl mein Freund! Ich hab auch oft beneidet Ums Zwillingspaar, das unter Rosen weidet.

У Пушкина имеется подобного же рода намек в словах Мефистофеля, обращенных к Фаусту:

Не я ль тебе своим стараньем
Доставил чудо красоты?
И в час полуночи глубокой
С тобою свел ее? Тогда
Плодами своего труда
Я забавлялся одинокой
Как вы вдвоем — все помню я...

Окончательно меня убеждает в связи обеих сцен то, что одно место пушкинского «Фауста» остается просто непонятным без сопоставления его с соответствующим местом сцены «Лес и пещера». Одна из реплик Мефистофеля кончается словами:

И созерцанье гордое затем Вдруг заключить,— а чем — сказать мне стыдно! (делает неприличное движение)	Und dann die hohe Intuition (mit einer Gebärde) Ich darf nicht sagen, wie — zu schliesen,

на что Фауст возмущенно восклицает:

Тьфу на тебя! Pfui über dich!

У Пушкина Мефистофель кончает свое изложенье скрытых мыслей Фауста таким темным для понимания местом:

Потом из этого всего
Одно ты вывел заключенье...,

что вызывает проклятье Фауста:

> Сокройся, адское творенье!
> Беги от взора моего!

Только при наличии авторской ремарки: «mit einer Gebärde» можно понять, почему слова Мефистофеля вызывают такое возмущение Фауста. Эта ремарка автора осталась Пушкиным опущенной, может быть, именно потому, что он ее считал как бы само собою разумеющейся для всякого, кто знал оригинал сцены «Лес и пещера».

Таким образом, исходя и из общих идейно-художественных соображений, а еще больше на основании непосредственного сличения текстов, я пришел к выводу, что Пушкин вовсе не создавал своей «Сцены из Фауста», как это принято думать, на основании самых общих реминисценций гетевского «Фауста», наоборот—он довольно отчетливо представлял себе совершенно определенный текст трагедии Гёте, а именно сцену «Лес и пещера». Только при таком отчетливом представлении можно было сохранить такую текстовую близость. Но тут возникает одно сомнение. У Гёте, как известно, сцена в лесу предшествует падению Маргариты; пушкинская же сцена это падение уже предполагает. Таким образом, Пушкин, создавая свою «Сцену», во всяком случае не мог ее мыслить как заменяющую соответствующую сцену в лесу гетевской трагедии. Мне думается, здесь Пушкин обнаружил с большою наглядностью свое художественное чутье. Известно, что среди комментаторов «Фауста» сцена «Лес и пещера» вызывает существенные разногласия. Эти разногласия связаны именно с тем, что характер размышлений Фауста и реплики Мефистофеля в этой сцене дают все основания думать, что близость Фауста и Маргариты зашла к этому времени достаточно далеко. Композиция трагедии в таком расположении, когда сцена «Гретхен за прял-

кою», сцена «В саду Марты», после которой, по общему мнению комментаторов, произошло падение Маргариты, следуют за сценой «Лес и пещера», страдает большой неясностью. Ее обычно объясняют тем, что Гёте невольно допустил здесь некоторую неотчетливость в результате длительности работы над «Фаустом». Действительно, в так называемом «Отрывке» из «Фауста» («Фрагмент», 1790 г.) эта сцена помещена после сцены «У колодца», а в печатном тексте 1-й части 1808 г.— непосредственно после сцены «Беседка в саду»[10].

И в одном и в другом случае такое расположение придает сцене в лесу совершенно определенный характер. Она предполагает уже падение Маргариты. Поэтому Пушкин был прав, когда и в своем понимании этой сцены исходил из предположения, что на душе Фауста уже тяготеет преступление по отношению к Маргарите. В таком своем понимании он только предвосхитил мнение позднейшей критики, которая склонна даже и сейчас именно так толковать эту сцену, вопреки кажущейся недвумысленности окончательного текста.

Текстуальное сопоставление двух упомянутых сцен имеет значение и для решения одного спорного вопроса в связи с темой «Гёте и Пушкин». Обычно принято думать, что Пушкин знал «Фауста» не в немецком оригинале, а во французском переводе. Основанием для такого мнения служит якобы недостаточное знание Пушкиным немецкого языка ко времени его знакомства с «Фаустом». Мне кажется, что для такого решительного утверждения вполне достаточных оснований нет. Скорее можно думать, что Пушкин, заинтересовавшись «Фаустом» довольно рано, не ограничился одним французским переводом, а обратился непосредственно к оригиналу, прибегая, может быть, в отдельных случаях к помощи своих друзей, немецким языком

[10] См. «Фауст» в пер. Н. А. Холодковского п. р. М. Л. Лозинского. Пет. 1922, примеч. и коммент. п. р. А. Л. Волынского, ч. I, с. 279.

свободно владевших. Во всяком случае, ко времени работы над «Сценой из Фауста» такое предположение становится более чем вероятным. Отрицать же такое знание Пушкиным немецкого языка, при котором он мог бы ознакомиться с оригиналом заинтересовавшего его произведения, нет никаких оснований. Сопоставление мною того места из «Сцены», в котором имеется неясность в связи с тем, что оно предполагает само собою разумеющейся ремарку Гёте: «mit einer Gebärde», с соответствующим текстом первых французских переводов, которые могли быть доступны Пушкину, спорного вопроса окончательно не решает. Напомню здесь это сопоставление:

Пушкин:	**Гёте:**
Потом из этого всего	Und dann die hohe Intuition
Одно ты вывел	Ich darf nicht sagen wie —
заключенье...	zu schliessen.

Соответствующее место в самом раннем французском прозаическом переводе *St. Aulaire'a* (1822—23 гг.) читается так:

«... qu'en définitive cette contemplation sublime se terminera sans préjudice des plaisirs de la chair...»[11]

К этому месту имеется еще и примечание, в котором содержится и ремарка Гёте, но это примечание едва ли может помочь разъяснению пушкинского текста:

«Le texte porte littéralement: „Cette haute contemplation se terminera (il fait un geste), je n'ose dire comment.
— Tais-toi, misérable"»[12].

---

[11] «Faust», trad. par le comte de St. Aulaire. Chefs d'œuvre du Théâtre Allemand. Goethe. Paris, Ladvocat. 1822, 1823. 3. vol., p. 155. За наведение соответствующих справок в Национальной Библиотеке в Париже приношу здесь благодарность Б. Н. Лосскому.

[12] Ibid., note 17, p. 203.

Ближе к оригиналу перевод *Stapfer*, где это место читается так:

Mefist.: «... et conclure enfin toute cette belle contemplation... (*avec un geste*) ... je n'ose dire comment».
Faust: Fi de toi[13].

Но если даже не придавать решающего значения сопоставлению с французскими текстами, то уже одна текстовая близость двух сцен делает скорее всего вероятным обращение Пушкина не к французским переводам, а к немецкому оригиналу.

Таким образом, «Сцена из Фауста» явилась художественным ответом Пушкина на соответствующую сцену «Фауста» Гёте. Титаническое самооправдание Фаустом гибели Маргариты, выраженное в художественном образе бушующего горного потока, сносящего все на своем пути, мирную альпийскую хижину вместе с обитательницею ее, истолковано Пушкиным как простая прихоть, в жертву которой принесено любящее существо. Значительность гетевского образа требовала возражения столь же сильного и столь же образного. Пушкин на него ответил двумя незабываемыми образами: убийцы, ругающегося над «ободранным телом» зарезанного им в лесу нищего, и разврата, который боязливо косится на продажную красу, насытившись ею. Для Фауста, в представлении Пушкина, после гибели Маргариты наступила духовная смерть, и он способен только на бессмысленные метания от преступления к преступлению. Бес услужливо подсовывает ему в такую минуту раздражения новую жертву его прихоти, чудовищную по своей бессмысленно-

[13] Ouevres dramatiques de J. W. Goethe, traduites de l'allemand par T. A. Stapfer fils. Cavagnac et Margueré, précédées d'une notice biographique et littéraire sur Goethe. Paris, A. Sautelet. 4 vol. См. t. IV (1825), p. 161. Перевод F. A. Stapfer. Paris, Bobée. 1823, помеченный у K. Goedeke (уп. изд. стр. 642), мне не удалось привлечь для сравнения.

сти. Он указывает на близящийся «испанский корабль», с людьми и грузом. «Всё утопить» — этот лаконический приказ Фауста своему услужливому бесу является только логическим выводом из понимания Пушкиным образа Фауста.

Так «Сцена из Фауста», явившись непосредственным откликом на гениальное произведение Гёте, свидетельствует одновременно и о глубоком идейно-художественном воздействии ее автора на Пушкина. Это художественное воздействие оказалось столь сильным, что и позже он еще не раз возвращается мыслью к гетевскому «Фаусту».

2. Отголоски «Фауста» (после 1825 г.)

Как высоко Пушкин ставил гетевского Фауста, видно из одной его заметки, написанной, по-видимому, около того же времени, когда создавалась «Сцена из Фауста». В ней Пушкин говорит, что в трагедии Гёте «есть высшая смелость, смелость изображения, создания, где план обширный объемлется творческою мыслию», и в этом отношении он ставил Гёте наряду с Данте, Шекспиром и Мильтоном[14]. Поэтому он позже, в статье о Дмитриеве (1834), дает такой восторженный отзыв о гетевской трагедии: «Благоговею перед созданием Фауста»[15]. Надо отметить, что критические суждения Пушкина, сделанные им лишь мимоходом, говорят о глубоком понимании значения «Фауста» в общем развитии литературы и смело устанавливают прямую связь титанизма с фаустовской проблемой.

По убеждению Пушкина, Байрон подражал в своем творчестве Гёте и подражал неудачно. Само по себе это предпоч-

---

[14] Акад. изд. IV (1916), прим. П. О. Морозова, с. 272. Рук. Рум. М. №2367, л. 45. Ср. Ак. изд. IX/1, с. 43. Здесь заметка отнесена к 1827 г. и читается «Смелость изобретения», вм. «изображения».

[15] О книге И. И. Дмитриева «Путешествие в Париж и Лондон» (1834) — Соч. Пушк., изд. Ак. Н. IX/1, с. 210.

тение героя-искателя правды герою-бунтарю очень характерно для Пушкина. В критической статейке о Байроне 1827 г. Пушкин прямо говорит о зависимости Байрона от Гёте:

«В Manfred'e он подражал *Фаусту*,—заменяя простонародные сцены и субботы другими, по его мнению благороднейшими. Но *Фауст* есть величайшее создание поэтического духа, служит представителем новейшей поэзии, точно как *Илиада* служит памятником классической древности. ... Байрон чувствовал свою ошибку, и в последствии времени принялся вновь за *Фауста*, подражая ему в своем *Превращенном Уроде* (думая тем исправить le chef d'œuvre»[16].

К этой мысли он возвращается еще дважды. В заметке 1830 г. (?) Пушкин пишет:

«Гёте имел большое влияние на Байрона. Фауст тревожил воображение творца Чайльд-Гарольда. Несколько раз пытался Байрон бороться с этим великаном романтической поэзии — и всегда оставался хром, как Иаков»[17].

И еще раз, попутно говоря о «Леноре» Жуковского, он упрекает его в том, что он

«... сделал из нее то же, что Байрон в своем *Манфреде* сделал из *Фауста*: ослабил дух и формы своего образца»[18].

Хотя таких упоминаний о трагедии Гёте, в последующее после написания «Сцены из Фауста» время́, у Пушкина сохранилось немного, но уже приведенные выше показывают, что «Фауст» не уходил из его поля зрения. В дневнике его сохранилась под 17 дек. 1833 г. незначительная, но характерная запись:

---

[16] «Ни одно из произведений лорда Байрона ...», 1827 г. Соч. п. р. Венгерова, IV, 500. Ср. Ак. изд. IX/1, 34—35.

[17] Соч. п. р. Венгерова, V, 11. Ср. Ак. изд. IX/1, 403 и IX/2, 874.

[18] «О сочинениях П. А. Катенина», 1833. Соч. п. р. Венгерова, V, 228. Ср. Ак. изд. IX/1, с. 167.

«Вечер у Жуковского. Немецкий amateur ученик Тиков, читал *Фауста* — неудачно, по моему мнению»[19].

Запись эта интересна хотя бы уже потому, что снова подтверждает наше мнение, что Пушкин владел немецким языком в достаточной мере для понимания оригинала «Фауста». Встречаются и дальше отражения «Фауста» и в художественном творчестве Пушкина. Правда, кроме одного случая, на котором я остановлюсь подробнее, это лишь попутные отклики и отголоски общей фаустовской атмосферы. Алексей Веселовский не склонен был придавать большого значения фаустовским реминисценциям в позднейшем творчестве Пушкина. Он писал:

«Нашему поэту, правда, часто чудились какие-то отголоски легенды о Фаусте. Начнет ли он „Сцены из рыцарских времен“ — ему хочется в заключительных (не написанных) явлениях изобразить рядом с Бергтольдом Шварцем, изобретателем пороха, „прибытие Фауста на хвосте дьявола,— открытие книгопечатания, этой артиллерии своего рода“, причем чернокнижник Фауст смешался у него с первопечатником Фаустом. Задумает ли он фантастическую драму на сюжет об авантюристке..., „папессе Иоанне“, ему кажется, что эта драма „rappellera trop le Faust“, хотя в сценарии... пьесы ничто не сближает ее с Гётевским произведением,— разве только вмешательство дьявола, названного здесь „le demon du savoir“»[20].

Но как бы скромно ни оценивать эти фаустовские отголоски в творчестве Пушкина позднего времени (1835 г.), они свидетельствуют о непрерывности воздействия на него гениального произведения Гёте. И чтобы закончить этот хронологический ряд упоминаний «Фауста» у Пушкина, напомню только еще об известном факте помощи Пушкина Эд. Губеру в его работе над переводом «Фауста», вышед-

[19] «Дневник Пушкина» п. р. Модзалевского, с. 5.

[20] Цитирую по Розову, с. 32.

шем в 1838 г. Мы можем в таком случае утверждать, что вплоть до конца своей жизни Пушкин оставался читателем и глубоким почитателем «Фауста».

3. «Пиковая Дама»

Поэтому не может явиться неожиданностью, что мы в художественном творчестве Пушкина еще раз встречаемся с могучим гетевским образом. Но на этот раз Пушкин выступил не с открытым противопоставлением своего понимания этого образа гетевскому, но сделал это, тонко зашифровав источник своего художественного воодушевления. Я имею в виду «Пиковую Даму» (1834 г.)[21].

На первый взгляд, как будто бы, никаких прямых следов связи двух сюжетов здесь усмотреть нельзя. Разве только попутное указание Томского, что у Германна «профиль Наполеона, а душа Мефистофеля», намекает на возможную связь с гетевским «Фаустом». Но

---

[21] Уже в «Полтаве» Пушкина есть отдельные моменты в развитии сюжета, которые можно сопоставить с «Фаустом». Это прежде всего мотив ухода из-под семейного очага под влиянием преступной любви и виновность в гибели отца. Сцена неузнавания Мазепы могла бы быть тоже сопоставлена с сценою между Гретхен и Фаустом в темнице. Ю. Айхенвальд в свое время обратил внимание на эту связь между образом Марии и Гретхен. В ст. «Полтава» (соч. Пушкина п. р. Венгерова, т. III, с. 2) он говорит о преступлении Марии: «Она убила того, кого любила; на родную голову опустила она секиру, как новая Гретхен, которая, внешним образом — нечаянно, внутренне — необходимо, убила свою мать». — Б. Варнеке в работе «Источники и замысел „Бориса Годунова"» (сборн. «Пушкин». Статьи и материалы п. р. М. П. Алексеева. Одесса I. 1925) сближает сцену «Ограда монастырская», не включенную в окончательный текст «Бориса Годунова», со знаменитой сценой договора между Фаустом и Мефистофелем (см. с. 14). Этим еще лишний раз подтверждается влияние Гёте на первоначальный замысел трагедии Пушкина.

при ближайшем подходе эта связь становится не только явной, но и весьма значительной.

Пушкин снова посчитался в «Пиковой Даме» с основной для него этической проблемой «Фауста»: допустимо ли перешагнуть через чужую личность для достижения своих личных целей. История Лизы — это русская постановка трагедии Маргариты. Образом Германна открывается галерея «русских Фаустов», подхваченная затем Тургеневым и Достоевским. Конечно, «человек без веры и нравственных устоев» Пушкина отразил только одну сторону «Фауста» — его прямолинейность в достижении поставленной цели, его убеждение в праве переступить через чужую жизнь для удовлетворения прихоти своей прометеевской природы. У Гёте эта вера Фауста в свою избранность нашла свое наиболее выпуклое выражение в уже приведенных выше строках сцены «Лес и пещера»:

Пусть вместе, вместе в бездну праха	Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen
Она низвергнется со мной! ...	Und sie mit mir zu Grunde gehn.

Мы уже видели, что именно это место задело творческое воображение Пушкина и на него он отозвался двумя памятными образами своей «Сцены из Фауста». Теперь, в «Пиковой Даме», он еще раз, и на этот раз с большою решительностью, посчитался с этическим максимализмом гетевского Фауста.

Образ Лизы во многом отвечает гетевской Маргарите. Точно нарочно, взята полная противоположность сложному «мефистофельскому» характеру Германна — простая незамысловатая воспитанница графини. И так же не задумываясь, с такою же исключительною наивностью переступает она, казалось бы, столь крепкий в ее быту нравственный

закон. Она впускает к себе Германна ночью после бала, будучи уверена в том, что она права, отдавая с такою легкостью любимому все, что может отдать. Никаких особенных трудностей на пути достижения своих целей Германн, как и Фауст, в сущности, не встречает. Ему даже и не понадобилась помощь Мефистофеля, ибо в нем самом жила «душа Мефистофеля». И только в один момент Лиза заметила в Германне чуждое ей начало: когда он «сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь». В этом положении он «удивительно напоминал портрет Наполеона». Но это было уже и после смерти графини и после личной трагедии.

Неожиданный намек на личность Фауста мы встречаем в словах Томского, вспомнившихся Лизе при известии о смерти графини. Это место для понимания внутреннего смысла «Пиковой Дамы» имеет очень существенное значение, и я приведу его здесь целиком:

«...Вдруг дверь отворилась, и Германн вошел. Она затрепетала...

— Где же вы были? спросила она испуганным шепотом.

— В спальне́ у старой Графини, отвечал Германн: я сейчас от нее. Графиня умерла.

— Боже мой! ... что вы говорите? ...

— И кажется, продолжал Германн, я причиною ее смерти.

Лизавета Ивановна взглянула на него, и слова Томского раздались в ее душе: у этого человека по крайней мере три злодейства на душе!»[22]

Подчеркнутые слова выделены здесь не мною, а самим Пушкиным. Я всегда в недоумении останавливался перед ними и никак не мог их себе объяснить. Только теперь, когда я подошел к «Пиковой Даме» в связи с вопросом о фаустовской проблеме в творчестве Пушкина, мне они стали ясны. Ведь три злодейства были на душе Фауста: отравле-

---

[22] Соч. п. р. Венгерова, IV, с. 346.

ние матери, убийство Валентина и гибель Маргариты. И через эти убийства перешагнул Фауст, и они не помешали ему оставить Маргариту и унестись с Мефистофелем. Можно подумать, что Пушкин хотел быть совершенно точен в своем художественном намеке на преступления Фауста. Именно «по крайней мере три злодейства» были на его совести: ибо остается еще гибель ребенка, моральным виновником которой является тоже он. В исключительно сильных словах безумной Маргариты, обращенных к Фаусту, имеются в виду именно эти четыре «могилы»:

Послушай, вырой три могилы...
С зарей придется умирать...
На первом месте будет мать,
С ней рядом брат мой будет спать,
А я — поодаль, но немного,
Немного, милый, ради Бога!
Ребенка ж положи ты на груди моей:
Кому ж, как не ему, лежать теперь со мною?

Ich will dir die Gräber beschreiben.
Für die musst du sorgen
Gleich morgen;
Der Mutter den besten Platz geben,
Meinen Bruder sogleich darneben,
Mich ein wenig beiseit,
Nur nicht gar zu weit!
Und das Kleine mir an die rechte Brust.
Niemand wird sonst bei mir liegen.

Не случайно в таком случае эти слова вложены в уста именно Томского: ведь он-то и говорил о Германне, что в нем сокрыта «душа Мефистофеля». Для Пушкина было совершенно ясно, что Мефистофель является только двойником Фауста, что «мефистофельские» черты Германна и ведут его к преступлению.

Я понимаю, что такое толкование слов Томского остается только гипотезой, но ее правдоподобие тем больше, чем яснее при свете ее становятся историко-литературные проблемы, связанные с «Пиковой Дамой». Она объясняет, по-

чему у Пушкина в первоначальных набросках к «Пиковой Даме» еще больше была подчеркнута связь Германна с немецкой средой, почему роль героини должна была играть скромная немка, Шарлота Мюлер, дочь обанкрутившегося обрусевшего немца, жившая со своею матерью-вдовою:

«Герман жил (с ними) на одном дворе с его вдовою, познакомился с Шарлотой, и скоро они полюбили друг друга, как только немцы могут еще любить в наше время».

По рукописным наброскам не ясно, какую роль в дальнейшем должна была играть эта связь Германна с чисто немецкой средой. Видно только, что он в один прекрасный день нарушает мирный ход своей аккуратной жизни:

«И когда милая немочка отдернула белую занавеску (окна своего), Герман не явился у своего васисдаса и не приветствовал ее обычной улыбкою»[23].

В окончательном тексте вся эта предыстория Германна отпала, но все же осталось подчеркнутым немецкое его происхождение. И вполне понятно, почему первый «русский Фауст» еще сохраняет свое племенное родство со своим духовным предком. И может быть, в таком случае, появление имени Германна в «Пиковой Даме» объясняется значительно проще, чем это принято думать. От «Германна и Доротеи» до «Германа и Шарлоты» куда ближе, чем от Германна из повести Бальзака «L'Auberge rouge» к пушкинскому герою[24]. Не придется, может быть, в таком случае и искать сюжетной близости «Пиковой Дамы» с романом

---

[23] Соч. п. р. Венгерова, IV, 331. По тетр. 6. Румянц. Музея № 2373, занятой произведениями 1832—1833 гг.

[24] Предположение, что Пушкин мог заимствовать имя Германна из повести Бальзака «Красный Кабачок», высказано Б. Томашевским в статье «Французская литература в письмах Пушкина к Е. М. Хитрово». См. кн. «Письма Пушкина к Е. М. Хитрово». Труды Пушкинского Дома. XLVIII, с. 246.

«Шагреневая кожа» того же Бальзака, как то делает Н. О. Лернер[25].

При наличии идейной связи между «Пиковой Дамой» и «Фаустом» неизбежно должно быть и частичное идейно-сюжетное соприкосновение между двумя произведениями. Это идейно-сюжетное сходство между историей Лизы и трагедией Маргариты имеется несомненно налицо. Подобно Фаусту, перешагнул и Германн через труп старухи-графини, подобно Фаусту, не побоялся он увлечь за собою в пропасть и беззаветно отдавшуюся ему девушку. В «Фаусте» тщательно подчеркнут узкий ограниченный кругозор Маргариты:

Под кровлей хижины, дитя, жила она, Со всеми детскими мечтами В свой *тесный мир* заключена.	Und seitwärz sie, mit kindlich dumpfen Sinnen, Im Hüttchen auf dem kleinen Alpenfeld, Und all ihr häussliches Beginnen! Umfangen in *der Kleinen Welt*.

Как я уже отметил выше, эта простоватость в характере Лизы, противопоставленная Германну, входила и в прямое художественное задание Пушкина. «Не она могла утолить его желания и осчастливить его», говорится о Лизе. Перед Германном были другие цели, другое влекло его к себе. И вот здесь, где речь идет о целях, ради которых были принесены эти жертвы, Пушкин вступает на путь снижения своего героя. Подмена Фауста обычным «романтическим героем», обладавшим «сильными страстями и огненным воображением», сведение основной страсти к жажде разбогатеть, чтобы упрочить свою независимость,— все это харак-

---

[25] Н. О. Лернер: История «Пиковой Дамы» в сборн. статей автора «Рассказы о Пушкине». Ленинград, «Прибой». 1929, с. 132—163.

терная для Пушкина «перемена декорации» для более выпуклого выявления основной идеи произведения. Для его цели не нужна и гибель Лизы: не проще ли закончить эпилогом, в котором на долю героини как будто никакой трагедии не оставлено. Гибнет «русский Фауст», как он и должен погибнуть, ибо в этом основной смысл повести Пушкина. Его сумасшествие — ответ Пушкина на этическую проблему, остро воспринятую русской литературой.

Человек, у которого по крайней мере три злодейства на душе, был одинаково осужден и Маргаритой и Лизой.

Последние слова Маргариты были:

Ты, Генрих, страшен мне *Heinrich! Mir graut's vor dir.*

Лиза, выслушав признание Германна, восклицает:

Вы чудовище!..

Но не одинаково было отношение авторов к своим героям. Гёте ведет Фауста к новой жизни, Пушкин — заставляет его кончить сумасшедшим домом.

Однако дело вовсе не в том, что Пушкин осуждает Фауста, перешагнувшего через трагедию Маргариты. Ведь в заключительной сцене 1-й части можно бы выделить немало мест, в которых с большою художественною силою подчеркнуты муки совести и раскаяния Фауста. Для историка литературы важно показать, как в художественном сознании Пушкина преломилась фаустовская проблема, что задело его художественное воображение. И может быть, вывод, к которому мы пришли относительно Пушкина, окажется не одиноким, а будет позже связан и с подобным же отражением «Фауста» в творчестве других русских писателей. И тогда тот факт, что между «Пиковой Дамой» Пушкина и всем творчеством Достоевского существует тесная связь, не покажется столь странным, как это может пред-

ставиться на первый взгляд. Ибо Достоевский в «Пиковой Даме» усмотрел как раз ту же проблему, какая связывалась в художественном сознании Пушкина с гениальным произведением Гёте[26]. И думается мне, что такое понимание Достоевским «Пиковой Дамы» может служить лишним доказательством в пользу того, что «Фауст» нашел свое идейно-художественное отражение в «Пиковой Даме» Пушкина.

4. Обзор литературы (1932—1934)

Настоящая работа была написана и сдана в печать в 1932 г. С этого времени, особенно в связи с юбилеем Гёте, в печати появился ряд работ о русских взаимоотношениях Гёте, касающихся отчасти и вопроса о фаустовских мотивах в творчестве Пушкина. К сожалению, я не имею возможности посчитаться с этими работами в той мере, в какой бы я это сделал, если бы работа моя писалась сейчас. Приходится дополнительно отметить лишь главнейшую литературу, с моей темой соприкасающуюся, и сделать попутно некоторые указания критического характера.

Проф. *Иосиф Матль* в своей интересной статье «Гёте у славян» между прочим касается и вопроса о влиянии Гёте на творчество Пушкина[27]. Он вполне правильно отмечает, что в творчестве Пушкина следы гетевского воздействия куда значительнее, чем это обычно принято думать. Совершенно верно намечена им и общая тенденция русской ли-

---

[26] Об этом см. мою работу: «Отражения „Пиковой Дамы“ в творчестве Достоевского» («Slavia», 1928—29, VIII, 82—100 и 297—311) и «Сумерки героя (Этюд к работе: Отражения „Пиковой Дамы“ в творчестве Достоевского)» в Тр. Русск. Нар. Ун. в Праге, 1931, т. IV, с. 158—172. См. также: «Осуждение Фауста (Этюд к теме „Масарик и русская литература“)» в Науч. Тр. Р. Нар. Ун. в Праге, 1933, т. V, с. 110—124.

[27] J o s e f M a t l. «Goethe bei den Slaven».—Jahrb. f. Kultur u. Gesch. d. Slaven. Bnd VIII, H. 1. 1932, с. 37—57.

тературы, выражающаяся в «преодолении» фаустовского начала; тенденция, сказавшаяся уже у Пушкина. Я не могу только согласиться, что у Пушкина эта тенденция обнаруживается лишь с 1828 г.[28] Уже «Сцена из Фауста», как я старался выше показать, является преодолением и осуждением фаустовского титанизма.

Теме «Гёте и Россия» особенно повезло в юбилейном гетевском году. Этой теме, во всем ее объеме, посвящены работы С. Дурылина, В. Жирмунского, Р. Ягодича, М. Горлина, А. Погодина, С. Франка, П. Струве[29]. Во всех этих работах пушкинская тема так или иначе затронута. Наиболее подробно ее касается В. Жирмунский в своей статье «Гёте в русской поэзии». Он с большою решительностью высказывается против преувеличенного представления о влиянии Гёте на творчество Пушкина, которое особенно ярко сказалось в известной работе *В. А. Розова* «Пушкин и Гёте» (К. 1908). «Относительно Пушкина, пишет он, можно сказать, что ни одна черта в его поэтическом облике не была подсказана влиянием немецкого поэта. Не только Байрон и Вальтер Скотт, но даже

[28] «Interessant und für die kritische und vielfach ablehnende Haltung späterer russischer Kritiker und Dichter gegenüber Goethe typisch ist die um 1828 bei Puškin einsetzende Entfernung und Befreiung von dem Goetheschen-faustischen Lebensideal und die Hinwendung zur Tradition, zur Bibel, zum Christentum, zur Idee von der unumgänglichen Notwendigkeit des Glaubens für ein moralisches Leben» (op. cit., c. 49).

[29] С. Дурылин. «Русские писатели у Гёте в Веймаре» — Литер. Наследство, кн. IV—VI (1932). С. 81—504; В. Жирмунский. «Гёте в русской поэзии» — Лит. Насл., IV—VI, 505—650; R. Jagoditsch. «Goethe und seine russischen Zeitgenossen» — Germanoslavica, I/3 (1932), c. 347—381 и II/1 (1933), c. 1—14; M. Gorlin. «Goethe in Russland» — Zeitschr. f. sl. Phil. IX/3—4, (1932), c. 335—357 и X (1933), c. 310—334; A. Pogodin. «Goethe in Russland» — Germanosl. I/3 (1932), c. 333—347; S. Frank. «Goethe in Russland» — ib. II/1 (1933), c. 55—60; П. Струве. «Гёте и Пушкин» — Россия и Славянство. 1932, № 204 от 29 окт.

Парни и Андрэ Шенье оказали на него в этом смысле гораздо более значительное воздействие». Я думаю, что В. Жирмунский впадает в своем отрицании влияния Гёте на Пушкина в довольно распространенную ошибку. Он не учитывает возможности «влияния отталкивания», той «художественной полемики» с писателем, которая часто свидетельствует о куда большем литературном воздействии, чем простое подражание или прямое влияние. В вопросе о влиянии «Фауста» на Пушкина мы имеем дело именно с такого рода явлением. В. Жирмунский в этом вопросе стоит на обычной точке зрения, что «Сцена из Фауста» представляет собою лишь «своеобразное осмысление байронического разочарования и французского рассудочного скептицизма»[30]. Не склонен В. Жирмунский придавать большого значения и другим отражениям «фаустовской темы» в творчестве Пушкина (напр., в «Демоне», в «Адской поэме», «Сцене из рыцарских времен»). Мне кажется, что отчасти причиной такого скептического отношения к возможности влияния Гёте на Пушкина является еще и то, что В. Жирмунский полагает, что Пушкин владел немецким языком в недостаточной мере, а поэтому Гёте ему был известен лишь из вторых рук. Но, как мы старались показать, эта точка зрения — весьма распространенная — не может считаться безусловно установленной. Есть много оснований предполагать, что Пушкин в тех случаях, когда был непосредственно заинтересован Гёте, обращался к подлиннику.

Еще более резкую позицию в вопросе о гетевском влиянии на Пушкина занимает проф. А. Погодин в своей статье «Гёте в России». Он совершенно проглядел полемическую установку «Сцены из Фауста» и склонен видеть в ней только результат непонимания Пушкиным гетевского «Фауста». Проф. А. Погодин обвиняет в «наивности» тех, кто

---

[30] Уп. раб., с. 560. См. также с. 561, где эта мысль более развита.

склонен сопоставлять гетевского и пушкинского Фауста, но не является ли скорее проявлением легкомыслия его утверждение, что Фауст Пушкина представляет собою помесь «оперного тенора с Евгением Онегиным в средневековом облачении»[31].

Проф. С. Франк, который на страницах того же журнала возвращается к теме «Гёте в России», не боится быть обвиненным в «наивности» и, сопоставляя обоих Фаустов, приходит к выводу, что «Сцена из Фауста» Пушкина принадлежит «к наиболее философски глубоким его произведениям». Совершенно в согласии с моими выводами, он видит в «скуке» пушкинского Фауста проявление метафизической сущности всё отрицающего духа[32].

Работы С. Дурылина и Р. Ягодича о русских связях Гёте касаются подробно известного эпизода о «пере Гёте», присланном в знак внимания немецкого поэта своему русскому собрату. Этой же теме посвящена специальная статейка А. Л. Вейнберга «Перо Гёте у Пушкина» (сборн. «Звенья», кн. 11, 1933, с. 67—71). При свете новых данных, нужно окончательно признать, что мнение Р. Ягодича, которое и я разделял в своей чешской работе о «Сцене из Фауста», о недоказанности этого эпизода, теперь отпадает. Письмо Марии Шимановской к канцлеру Мюллеру от 28 июня 1828 г. устанавливает с несомненностью не только факт передачи пера Гёте, но называет и лицо, через кото-

[31] «Diesen prometheischen Drang, der Goethes Faust erfüllt, hat Puškin anscheinend überhaupt nicht erfühlt. Der Faust der Puškinschen Szene ist einerseits der der Oper, welcher in einem süßen Tenor italienische Melodien singt, anderseits Evgenij Onegin im mittelalterlichen Kostüm, und es gehörte viel Naivität dazu, das Goethesche Werk mit der Puškinschen Szene zusammenzuspannen» (уп. соч., с. 339—340).

[32] «Fausts Sehnsucht wird hier als Überdruss an allen irdischen Befriedigungen, als eine „jedem vernünftigen Geschöpf eigene“, gleichsam aus dem letzten metaphysischen Wesen des Geistes stammende, ständige „Langeweile“ geschildert» (уп. с., с. 57).

рое перо было доставлено Пушкину. Лицо это — В. А. Жуковский. Вопрос об известном четверостишии Гёте «Goethes Feder an *•*», якобы посвященном в связи с этим Пушкину, остается, однако, и по сей час открытым. С. Дурылин склонен считать, что оно ни в какой связи с Пушкиным не стоит.

Теме «Пушкин и Гёте» посвящены работы В. А. Розова, Гл. Глебова и П. Беркова[33]. В. А. Розов в своей новой работе на эту тему, появившейся в загребском журнале «Нова Европа», вносит кое-какие любопытные дополнения к своим прежним сближениям. В частности, касается он здесь и «Сцены из Фауста» (с. 171—175), оставаясь однако, в пределах общих соображений о идеологической связи обоих произведений. Для нас имеет большее значение его предположение, что пушкинская элегия «Желание» (нач. сл. «Кто видел край...», 1821), по форме своей связанная с песней Миньоны, свидетельствует о том, что Пушкин читал эту песнь в оригинале[34]. Подходит В. Розов в своей статье и к вопросу о «Пиковой Даме» в связи с темой о «Фаусте», но касается этого вопроса только мимоходом.

Статья П. Беркова «„Вертер“ в „Евгении Онегине“ Пушкина» прямого отношения к нашей теме не имеет. Автор высказывает предположение, что известный заключительный монолог Татьяны («Довольно, встаньте...») находится в известной связи с «Вертером» Гёте. Увеличивая таким образом число гетевских мотивов в творчестве Пушкина, статья П. Беркова приобретает косвенное значение и для поставленной нами темы.

---

[33] В. А. Розов. «Гёте и Пушкин» — Нова Европа. 1932, XXV, 3—4, с. 165—178 (сербск.); Гл. Глебов. «Пушкин и Гёте» — сборн. «Звенья», кн. II (1933). С. 41—64; P. N. Berkov. «Werther» in Puškins «Eugen Onegin» — Germanosl. II/1 (1932—1933), с. 72—76.

[34] «Пушкин се вратио к форми кojу je дao свome делу Гёте, што доказуje да je читао овога в ориганалном тексту» (с. 170).

Одна глава работы Гл. Глебова специально посвящена «фаустовской теме» у Пушкина[35]. В основном мы с Гл. Глебовым совершенно сходимся. Он, как и я, считает «фаустовскую тему» в творчестве Пушкина весьма существенным моментом его духовного роста. «Образ Фауста, говорит он, в течение многих лет волновал воображение поэта. Фаустовская тема была близка Пушкину потому, что в Фаусте конфликт „вечных противоречий существенности" достиг наивысшего напряжения... Для него Фауст был символом судьбы западноевропейского человека, представителем новой культурной эпохи»[36]. В полном согласии со мною стоит и его толкование «Сцены из Фауста», в котором он выделяет метафизическое значение «скуки», на что я указал уже в своей чешской статье. Фаустовские мотивы в творчестве Пушкина после 1825 г. Гл. Глебов отмечает в «Борисе Годунове» (сцена «Ограда монастырская»), «Ангеле» (1827), отчасти и в «Пиковой Даме». О последней он пишет: «Герман, герой „Пиковой Дамы"... лицо истинно романическое: у него профиль Наполеона и душа Мефистофеля. Он стремится овладеть тайной, которая, может быть, сопряжена с ужасным грехом, с пагубою вечного блаженства, с дьявольским договором. Но он не Фауст, а расчетливый инженер, делающийся безумным от прикосновения к тайне трех карт»[37]. Таким образом, проблема «Пиковой Дамы», как она поставлена в моей статье, остается вне поля зрения автора. Зато главное внимание у него сосредоточено на пушкинских драмах из эпохи Средневековья, а именно: плане драмы о папессе Иоанне, наброске программы «Шварц ищет философского камня», программной заметке «Un riche marchand de draps» и «Сценах из рыцар-

---

[35] Гл. II-я «Пушкин о Гёте» дает сводку всех высказываний Пушкина о Гёте.

[36] Уп. раб., с. 41.

[37] Там же, с. 47.

ских времен». На связь этих замыслов Пушкина с фаустовской темой указывалось уже неоднократно. Гл. Глебов в своей работе делает попытку углубить эту тему и связать ее с общим миропониманием Пушкина. «Вернувшись к фаустовской теме, пишет он в заключение своей работы, через десять лет, Пушкин уже по-иному создает образ Фауста. Вечные противоречия существенности раскрываются в плане истории — в закате Средневековья, в рождении новой культуры. Эта культура — фаустовская — владеет величайшей силой, меняющей лицо мира: огнестрельным оружием и печатным словом, динамитом и ротационной машиной». Я в своих выводах не рискую идти так далеко, ибо выводы эти уже не стоят в непосредственной связи только с гетевским «Фаустом», но и с проблемами культурно-историческими вообще. Во всяком случае, работа Гл. Глебова лишний раз подтверждает, что «образ Фауста, меняя свои черты, проходит через все творчество Пушкина». Поэтому включение «Пиковой Дамы» в число произведений Пушкина, с фаустовской темой непосредственно связанных, не должно представляться столь неожиданным. Это лишь одно из звеньев в длинной цепи от наброска 1819 г. «Скажи, какие заклинанья...» до «Сцен из рыцарских времен» 1835 г.

Прага, 21 февр. 1935 г.

«Фауст» в творчестве Достоевского[1]

1

Тема «Гёте и Достоевский» чаще ставилась в историософском, чем в историко-литературном разрезе. При этом особенно повезло сближению Фауста и Ивана Карамазова. Наиболее характерно в этом отношении сопоставление, сделанное Сергеем Булгаковым в его известной статье «Иван Карамазов как философский тип»[2]. С. Булгаков тщательно отмежевывается от сопоставления «Братьев Карамазовых» с «Фаустом» по формальному, т. е. историко-литературному, признаку, а остается в области исключительно идейной. «Сопоставление (Фауста с Иваном Карамазовым)», пишет он, «не касается, конечно, формы обоих произведений, которая не сравнима, а их идейного содержания. А с точки зрения этого последнего Фауст и Карамазов находятся в несомненной генетической связи, один выражает собой сомнения 18 века, другой — 19-го, один подвергает критике теоретический, другой — практический разум». Не трудно заметить, что прямым предшественником С. Булгакова в таком понимании Ивана Карамазова является Т. Г. Масарик, который еще в своей статье о Достоевском в 1892 г. писал, что «Братья Карамазовы» это «эпос 19 столе-

---

[1] Напечатано в Записках Научно-исследовательского Объединения, т. V (Прага, 1937. С. 109—135). Подробный реферат см. Wladimir Weidle. «Goethe et Dostoïevsky» («Le mois», Paris, 1938, №9 С. 153—157). Для настоящего издания текст вновь просмотрен и исправлен.

[2] Вопросы Филос. и Психол., 1902, №1 (61), с. 826—863 и сборник «От Марксизма к Идеализму». П., 1903. С. 83—112.

тия» и, насколько знаю, первый назвал Ивана Карамазова «русским Фаустом»[3]. Вероятно, независимо от Масарика, это наименование прочно утвердилось за Иваном Карамазовым и в русской литературе. Под этим заглавием появилась в 1902 г. статья А. Луначарского, так озаглавил свое исследование о Достоевском и Н. Мишеев[4]. По пути сопоставления Ивана Карамазова с Фаустом идет и В. Розанов в своей известной книге «Легенда о Великом Инквизиторе», и Вяч. Иванов в статье «Достоевский и роман-трагедия». Совершенно прав А. Долинин, когда находит, что эти сближения в чисто идеологической плоскости слишком общи, чтобы, основываясь на них, можно было говорить о влиянии Гете на творчество Достоевского[5].

На смену этому историософскому подходу к проблеме Гёте и Достоевского пришло критическое отношение к возможности самого сближения творчества обоих писателей, выдержанное тоже в столь общих положениях. Казалось, что, даже не входя в рассмотрение вопроса, уже на основании самой общей оценки личностей Гёте и Достоевского, столь между собою несхожих, можно отрицать возможность органического влияния творчества Гёте на Достоевского.

Невольно при этом у большинства критически настроенных исследователей появлялось противопоставление Шиллер — Гёте. Ведь влияние Шиллера на Достоевского было столь бесспорным, что по сравнению с ним, особенно принимая во внимание столь несхожий характер творчест-

---

[3] См. T. G. Masaryk. Studie o F. M. Dostojevském (s rukopisnými poznámkami). Uspořádal Jiři Horák. Praha, 1932. С. 19 и 28.

[4] А. Луначарский. «Русский Фауст» в журн. «Вопр. Филос. и Псих.», 1902 г., кн. 3; Н. Мишеев. «Русский Фауст». Опыт сравнительного выяснения основного художественного типа Достоевского в: «Русск. Фил. Вестник», 1905—1907 гг., тт. 53—57.

[5] См. Примечания к Письмам, 1, 466.

ва двух немецких поэтов, говорить о влиянии Гёте казалось глубоко ошибочным.

Работа Д. Чижевского «Шиллер и Братья Карамазовы» своей фактической стороной еще более укрепила положение о преимущественном влиянии Шиллера на Достоевского[6]. Почти общим местом в литературе о Достоевском последних лет стало мнение, что Гёте по своему духу столь чужд и противоположен Достоевскому, что уже это одно исключает возможность органического влияния. А. С. Долинин утверждает, что «Гёте, „олимпиец“, один из немногих мировых гениев, которые оказались наиболее чуждыми вечно тревожному духу Достоевского»[7]. По убеждению проф. Йос. Матля, для Достоевского Гёте является полнейшим антиподом. Достоевский тяготеет к антиномичному, дисгармоничному, хаотично-демоническому, над пропастью свисающему. Уже в силу этой контрастности влияние Гёте на Достоевского не могло быть значительным. По мнению проф. Матля, имеются глубокие внутренние основания, по которым для художественного развития Достоевского имели большее значение Шиллер, Бальзак, Жорж Занд, чем Гёте[8].

Однако было бы глубоко ошибочным полагаться на такого рода обобщения, исходящие не из фактического материала, а из общих положений о противоположности творческих типов писателей. Мы уже знаем, что в случае с

---

[6] D. Čiževskij. Schiller und die «Brüder Karamasow». Ztschr. f. slav. Phil., 1929, VI. 1—2. S. 1—42.

[7] Письма, 1, 466.

[8] J. Matl. Goethe bei den Slaven. Jahrb. f. Kult. u. Gesch. der Slaven. 1932, VIII., 1. S. 45—46: «Auch für F. Dostojevskij stellt Goethe den Antipoden dar. Schon die geistigseelischen Struktur und Dinamik nach. Dostojevskij ist das Gegensätzliche, Antinomische, Disharmonische, chaotisch-dämonisch Abgründige das wesentlich Seiende... Es ist also innerlich bedingt, daß für seine dichterische Entwicklung Schiller, Balsac, G. Sand mehr bedeuteten als Goethe».

Пушкиным такого рода обобщения глубоко ошибочны. Как раз Пушкин, который ведь тоже по общему характеру своего творчества мог бы считаться «антиподом» Достоевскому, оказал на него огромное влияние[9]. Ошибка происходит по той причине, что до сих пор недостаточно учитывается значение «творческой полемики», которая играет значительную роль в литературной эволюции.

Уже Долинину пришлось считаться с тем, что упоминания Гёте в творчестве Достоевского довольно часты. Это, конечно, ослабляло общее утверждение о «чуждости» Гёте духу Достоевского. Долинин обходит эту трудность явно несостоятельным утверждением, что упоминание Гёте в письмах Достоевского «дань общепризнанному великому писателю, и только»[10]. Прямые и косвенные указания на Гёте у Достоевского встречаются настолько часто, что невольно вызывают предположение о значительности места, которое Гёте занимал в его творческом сознании[11].

Достоевский знал Гёте уже с юных лет. 9 авг. 1838 г. он пишет брату, что им прочитан «„Фауст“ Гёте и его мелкие стихотворения»[12]. Гёте должен был занимать значительное место в литературных беседах с братом, который, как известно, в 1848 году перевел «Рейнеке-Лиса». В библиотеке Достоевского сохранился, вероятно, от этого времени пе-

---

[9] См. гл. «Пушкин и Достоевский» в моей книге «У истоков творчества Достоевского». Прага, 1936 г.

[10] Письма, 1, 466.

[11] Привожу по «Словарю личных имен» (сборн. «О Достоевском», т. II. Прага, 1933) у Достоевского указания на упоминание Гете в художественных произведениях. Ссылки на Собр. худ. произв. Госизд.: Дяд. Сон, II (279), Ун. и Оск., III (7), 28; Ид. IV (328, 366); Б. VII: (9), 32, 74; Подр. VIII: (368, 369); Бр. Кар. IX (107, 136, 261 и 262; X: (312). В «Дневнике Писателя»—XI: (20, 36—39), 125, 146, 178, 280 (299), Кротк. (447, 448), 451. В Крит. ст.—XIII: (92), 107, 342, 456. В скобках косвенные указания.

[12] Письма, 1, 47.

ревод «Фауста» Врончено (Спб., 1844 г.)[13]. Наконец, нельзя забывать, что дважды Достоевский в своем творчестве говорит о «Великом Гёте». Первый раз устами Степана Трофимовича в «Бесах»: «Я не христианин. Я скорее древний язычник, как великий Гёте, или как древний грек»[14], второй раз в замечательных строках о Вертере в «Дневнике Писателя» 1876 г. «Самоубийца Вертер,— писал здесь Достоевский,— кончая с жизнью, в последних строках, им оставленных, жалеет, что не увидит более „прекрасного созвездия Большой Медведицы" и прощается с ним. О, как сказался в этой черточке только что начинавшийся тогда Гёте! Чем же так дороги были молодому Вертеру эти созвездия? Тем, что он осознавал, каждый раз созерцая их, что он вовсе не атом и не ничто перед ними, что вся эта бездна таинственных чудес Божиих вовсе не выше его мысли, не выше его сознания, не выше идеала красоты, заключенного в душе его, а стало быть, равна ему и роднит его с бесконечностью бытия... И что за все счастье чувствовать эту великую мысль, открывающую ему: кто он? — он обязан лишь своему лику человеческому. „Великий дух, благодарю тебя за лик человеческий, Тобою данный мне". Вот какова должна была быть молитва великого Гёте во всю жизнь его»[15].

Думать, что эти взволнованные и проникнутые почти религиозным напряжением слова только «дань общепри-

---

[13] См. Л. П. Гроссман. Семинарий по Достоевскому. М.; П., 1923. С. 23.

[14] «Бесы». VII, 74.

[15] Дн. Пис. XI, 146. У Гёте только два места предсмертного письма Вертера могут быть сопоставлены с импровизацией Достоевского. Это «благодарность» Творцу в начале письма: «Ich danke dir, Gott, der du diesen letzten Augenblicken diese Wärme, diese Kraft schenkest» и слова о созвездии Большой Медведицы: «Ich sah die Deichstelsterne des Wagens, des liebsten unter allen Gestirnen...» («Die leiden des jungen Werthers». Reclams Univ. Bibl. Nr. 67—67 a. Lpz. S. 146—147).

знанному великому писателю», едва ли представляется возможным. Что сам Достоевский придавал этому месту большое значение, видно уже из того, что он в самом заглавии соответствующей главы отметил частичное ее содержание словами: «о Молитве великого Гёте».

Опубликование рукописей Достоевского внесло новый фактический материал в вопрос о возможном непосредственном влиянии Гёте на Достоевского. Уже давно А. Кирпичников высказал предположение о влиянии образа Миньоны на творчество Достоевского. Говоря о Нелли из «Униженных и Оскорбленных», он писал: «Это один из самых грациозных и поэтических характеров Достоевского, характер вполне оригинальный по существу, хотя и нельзя, я думаю, отвергать в нем влияния чудного создания Гете», т. е. его Миньоны[16]. Возможность такого предположения нашла себе подтверждение в найденном в бумагах Достоевского листке с обозначением литературного замысла «Миньона», относящегося к 1860 г.[17] Как мы теперь знаем из опубликованных П. Н. Сакулиным черновиков к «Идиоту», образ Миньоны играл известную роль и при создании столь, казалось бы, далекого от гетевской Миньоны образа героини «Идиота» — Настасьи Филипповны. В первоначальных планах будущая героиня «Идиота» прямо носит имя Миньоны[18]. Связь этих образов, во всяком случае, требует дальнейшего уяснения.

---

[16] См. А. Кирпичников. «Достоевский и Писемский» в кн. «Очерки по истории новой русской литературы». Т. 1, изд. 2-е. М., 1903. С. 373.

[17] См. Ник. Бродский. «Угасший смысл» в кн. «Документы по истории литературы и общественности». Ф. М. Достоевский. М., 1922. С. 49.

[18] См. П. Н. Сакулин. «Работа Достоевского над „Идиотом"» в кн. «Из архива Ф. М. Достоевского. Идиот. Неизданные материалы». Ред. П. Н. Сакулина и Н. Ф. Бельчикова. М.; Лен., Гихл., 1931. С. 212.

2

Не случайно среди упоминаний Гёте в творчестве Достоевского мы чаще всего наталкиваемся на «Фауста»[19]. Но не столько постоянное обращение Достоевского к «Фаусту» в виде прямых его упоминаний или намеков на его содержание, сколько характер этих реминисценций должен нас особенно интересовать. Уже в «Униженных и Оскорбленных» (1861) мы находим несомненный отзвук «Фауста», отзвук, который должен быть учтен при изучении композиционного построения этого первого большого романа Достоевского. Вспомните, как образ старика Смита прочно связался с его собакой Азоркой. Не подлежит сомнению, как это показала Анна Тескова в своей статье «Достоевский и живая природа»[20], что мы имеем в образе Азорки художественное «сгущение» судьбы самого ее хозяина, о чем говорит уже их почти одновременная смерть. Азорка составляла со Смитом «как-будто что-то целое, неразъединимое» и была очень похожа на него. Повествователю романа, Ивану Петровичу, «тотчас же пришло в голову, что эта собака не может быть такая, как все собаки; что она — собака необыкновенная; что в ней непременно должно быть что-то фантастическое — заколдованное; что это может быть, какой-нибудь Мефистофель в собачьем виде и что судьба ее какими-то таинственными, неведомыми путями соединена с судьбою ее хозяина»[21]. Анна Тескова совершенно правильно сопоставила момент появления Смита со своей собакой со сценой «У ворот» из «Фауста», где в самом конце,

---

[19] См. по «Списку личных имен»: Дяд. Сон III: (279); Ун. и Оск. III: (7); Ид. VI: (328 и 366); Б. VII: 9; Подр. VIII: (368, 369); Бр. Кар. IX: (136, 261, 262); X: 312; Дн. П. XI: 20, (36, 39, 178), 299; Кротк. XI: 447, (448); XII: 387; Крит. Ст. XIII: 92, 456, 546 (?).

[20] Anna Tesková: «F. Dostojevskij a živá příroda».— Sborník «Dostojevskij», Praha, 1931, s. 56—58.

[21] Униж. и Оск. III, 7. Подчеркнуто мною. А. Б.

перед появлением пуделя, наступающие сумерки вызывают чувство тревоги и смутного предчувствия какой-то необыкновенной встречи. И при более внимательном отношении к роману «Униженные и Оскорбленные» не заполнится ли на первый взгляд бледная и нежизненная фигура ее героя Ивана Петровича новым содержанием, не проявятся ли в нем черты «мечтателя», отрезанного от жизни, который вдруг почувствовал необходимость выйти из своей «проклятой душной конуры» и окунуться в «живую жизнь»? Не подхватывает ли здесь Достоевский свою основную тему о грехе отъединенности от жизни, о неизбежности окунуться в мир человеческих страданий, чтобы почувствовать полноту жизни? И в таком случае, уже в это время, а может быть значительно ранее, когда он создавал свои «Белые ночи» (1848), не сопровождали ли Достоевского на пути его творчества слова из монолога Фауста в сцене «Ночь»:

Еще ль не ясно, почему
Изныла грудь твоя тоской?
И больно сердцу твоему
И жизни ты не рад порой?
Живой природы пышный цвет,
Творцом на радость данный нам,
Ты променял на тлен и хлам,
На символ смерти, на скелет!

Und fragst du noch, warum dein Herz
Sich bang in deinen Busen klemmt?
Warum ein unerklärter Schmerz
Dir alle Lebensregung hemmt?
Statt der lebendigen Natur,
Da Gott die Menschen schuf hinein,
Umgibt in Rausch und Moder nur
Die Tiergeripp und Totenbein[22].

Своеобразие Достоевского заключается в том, что он вместо «живой природы» Гёте подставил понятие «живой

---

[22] «Faust». I. «Nacht», стихи 410—417. По изд. G. Witkowski. Leipz. 1919, изд. 5-е. Русск. текст всюду в пер. Н. А. Холодковского.

жизни», и тогда иным содержанием наполнилось и коррелятивное понятие о «проклятой душной конуре». Вместо него появилось «подполье», в котором находит свое питание фантазия отъединенного от «живой жизни» болезненного героя Достоевского. Но при всем различии, оба эти столько существенные в творчестве Достоевского символы восходят к «Фаусту», и весьма вероятно, являются своеобразным их переводом на русский язык[23].

---

[23] В своей работе «„Скупой рыцарь" в творчестве Достоевского» я высказал догадку, что слово «подполье» попало к Достоевскому при посредстве именно этой пушкинской драмы. Не знаю, откуда берет начало столь существенное для всего миропонимания Достоевского сочетание «живая жизнь». А-ндр Н. Веселовский возводит его к Гёте (см. «В. А. Жуковский». 1918. С. 332), но я у Гете не мог найти буквального повторения этого сочетания. Что сочетание «живая жизнь» в представлении современников связывалось с «Фаустом», видно, напр., из того, что А. О. Смирнова влагает его в своих «Записках» в уста В. А. Жуковского, передавая его беседу о «Фаусте»: «Это философия жизни, des lebendigen Lebens», заключил, по ее словам, свой разговор В. А. Жуковский. (См. «Записки», 1. С. 186). Ю. Ф. Самарин уже в 1840 г. писал К. С. Аксакову, в связи с чтением Гофмана: «Каждый человек одарен природою потребностью живой, действительной жизни...» (Русск. Арх. 1880, т. II. С. 251.) Б. В. Яковенко обратил мое внимание на то, что сочетанием «живая жизнь» пользуется Н. П. Огарев в переписке с Герценом. См. Bor. Jakovenko. «Aus der Geschichte der russischen Philosophie. N. P. Ogarew» («Ruch filosoficky». 1936, r. XI, c. 3—4, s. 169). Действительно, в письме к Герцену от 2 февр. 1845 г. Н. П. Огарев пишет: «Нет, природа—живая жизнь, а не символ...» (Русск. Мысль, 1891, VII, с. 30). Скорее всего непосредственным источником этого понятия была философия Фихте, откуда оно перешло к русским гегельянцам. Через Белинского могло это сочетание перейти и к Достоевскому. Пользуется этим сочетанием, вероятно, независимо от Достоевского и Ф. Тютчев в стих. «Брат, столько лет сопутствовавший мне...» (1870 г.): «Дни сочтены, утрат не перечесть—живая жизнь давно уж позади—передового нет, и я, как есть,—на роковой стою очереди». (См. Полное собран. стихотворений, т. II, М., 1934. С. 242).

Проф. Юр. Горак очень остроумно в своей работе «Масарик и славянские литературы» отмечает, что слова Разумихина о вранье «да довремся же наконец до правды» звучат почти как пародия на известное место из «Фауста»[24]:

...чистая душа в своем исканьи смутном Сознанья истины полна.	Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewusst.

Для Достоевского это место «Фауста» не было только предлогом для того, чтобы вложить в уста Разумихина парадоксальную мысль о «лжи, ведущей к правде»,—оно вошло составной частью в его художественное мировоззрение, во многом близкое к такому именно пониманию пути восхождения человека к правде через постоянные от нее отступления. Поэтому он развивает афоризм Разумихина и придает ему смысл своеобразной жизненной философии. Афористическое изречение Разумихина «вранье всегда простить можно; вранье дело милое, потому что к правде ведет» приобретает в его словах позже совсем не иронический оттенок: «Соврешь—до правды дойдешь! Потому я и человек, что вру. Ни до одной правды не добрались, не соврав наперед раз четырнадцать, а это почетно в своем роде; ну, а мы и соврать то своим умом не умеем! Ты мне ври, да ври по-своему, и я тебя поцелую. Соврать по-своему ведь это почти лучше, чем правда по одному по-чужому: в первом случае ты человек, а во втором—только что птица! Правда не уйдет, а жизнь-то заколотить можно; примеры были»[25]. Эти слова Разумихина являются уже прямым указанием на то, что Достоевский видит в «престу-

[24] См. J. Horák. «T. G. Masaryk a slovanské literatury», Praha, 1931. С. 44; «Фауст», с. 328—329.

[25] Прест. и Нак., V, в порядке цитирования: 112, 164—165.

плении» Раскольникова срыв нравственного существа в его «темных порываниях» к правде. Здесь Достоевский сходится с «Фаустом». Проблема поставлена с характерным для Достоевского и всей русской литературы этическим построением: можно ли через преступление прийти к правде? Сходясь с «Фаустом» в общей постановке вопроса, Достоевский в словах Разумихина дает понять, что путь разрешения этой проблемы у него будет свой. Если прав проф. Юр. Горак в своей догадке, что мы в словах Разумихина о вранье имеем намек на одно из центральных мест «Фауста», то развернутая формула Разумихина «врать не по-чужому, а по-своему» может быть понята как открытая полемика с фаустовским разрешением проблемы о восхождении к правде через нарушение нравственных законов. Это тем более вероятно, что «Преступление и Наказание» выросло на «Пиковой Даме» Пушкина, которая, как я старался показать в ином месте, непосредственно связана с этой проблемой[26].

Позже мы увидим, как Достоевский эту, пока еще скрытую под малозначащим намеком полемику с гетевским «Фаустом» развернет в полном виде в «Бесах». Думается мне, что отголоски «Фауста» в «Преступлении и Наказании» могут быть усмотрены не только в своеобразной философии Разумихина.

Соня Мармеладова была задумана Достоевским как «спутница» Раскольникова, которая во все трудные минуты его жизни, в поворотные моменты, решающие его судьбу, появляется при нем и «толкает» его на путь истины и спасения. Перед Достоевским невольно при этом вставал по контрасту другой образ спутника, который играл столь же решающую роль в жизни героя, но в совершенно противоположном направлении. Это «Мефистофель» из «Фауста».

---

[26] См. «Фауст в творчестве Пушкина» в журн. «Slavia», 1935, XIII, 2—3, с. 389—394 и «Пиковая Дама» в творчестве Достоевского — в книге «У истоков творчества Достоевского». Пр., 1936. С. 46—62.

Пары: Фауст — Мефистофель, Раскольников — Соня оказываются между собою творчески связанными. Что это не только теоретический домысел, но что в творческом сознании Достоевского мелькала эта взаимосвязанность, видно из одного весьма показательного места романа. В сцене смерти Мармеладова, когда он внезапно увидел Соню в ее необычайном наряде «в шляпке с ярким огненного цвета пером», он заговорил вдруг словами Гретхен из «Фауста»:

«До сих пор он не замечал ее: она стояла в углу и в тени.— Кто это? Кто это? — проговорил он вдруг хриплым задыхающимся голосом, весь в тревоге, с ужасом указывая глазами на дверь, где стояла дочь, и усиливаясь приподняться... Вдруг он узнал ее, приниженную, убитую, расфранченную и стыдящуюся, смиренно ожидающую своей очереди проститься с умирающим отцом. Бесконечное страдание изобразилось в лице его.

— Соня! Дочь! Прости! — крикнул он и хотел было протянуть к ней руку, но, потеряв опору, сорвался и грохнулся с дивана, прямо лицом наземь; бросились поднимать его, положили, но он уже отходил. Соня слабо вскрикнула, подбежала, обняла его и так и замерла в этом объятии. Он умер у нее на руках...»[27]

Композиционно эта сцена невольно вызывает в памяти появление Мефистофеля в тюрьме и испуг Гретхен:

Кто из земли там вырос? Он! То он! нельзя дышать при нем! Зачем на месте он святом? За мной!	Was steigt aus dem Boden herauf? Der! Der! Schick ihn fort! Was will der an dem heiligen Ort? Er will mich![28]

Если вспомнить, что образ Сони контрастен Мефистофелю, тогда это неожиданное сближение найдет свое оправ-

[27] Преступление и Наказание, V, 153.

[28] «Фауст», ст. 4601—4604.

дание. Я на нем настаиваю только в силу того, что «огненное перо» на шляпке Сони имеет символический смысл, и это Достоевский подчеркивает еще и тем, что заставляет им бредить и Раскольникова:

«...одним словом, говорит он в полубредовом состоянии Разумихину, я там видел еще одно существо... с огненным пером... впрочем, я завираюсь, я очень слаб, поддержи меня...»[29]

Явление Мефистофеля в блеске и сиянии прочно врезалось в память Достоевского. Вспомните, что по словам Чорта из «Братьев Карамазовых» его собрат явился Фаусту «в красном сиянии, гремя и блистая, с опаленными крыльями»[30]. Это представление связано с воспоминанием о появлении Мефистофеля перед Фаустом. Образ же «огненного пера» в таком случае восходит к второму явлению Мефистофеля, в котором он сам дает описание своего наряда:

Надеюсь, мы с тобой поладим
И от тебя хандру отвадим.
Примером я тебе служу:
В одежде златотканой,
красной,
В плаще материи атласной,
Как франт, кутила и боец,
С пером на шляпе, с длинной
шпагой,
Чем я не бравый молодец?

Den dir die Grillen zu verjagen,
Bin ich als edler Junker hier,
In roten, goldverbrämten
Kleide,
Das Mäntelchen von starree
Seide,
Die Hahnenfeder auf dem Hut,
Mit einen langen, spitzen
Degen[31].

Лишним указанием на то, что это место романа «Преступление и Наказание» находится в известной связи с явлением Мефистофеля, служит еще и то, что слова Свидригайлова «не привилегию же в самом деле взял я делать одно

[29] «Прест. и Наказ.», V, 159.

[30] «Братья Карамазовы», X, 312.

[31] «Фауст», ст. 1534—39.

только злое»[32] перекликаются с ироническим заявлением Чорта в «Братьях Карамазовых»: «Мефистофель, явившись к Фаусту, засвидетельствовал о себе, что он хочет зла, а делает лишь добро. Ну, это как ему угодно, я же совершенно напротив. Я, может быть, единственный человек во всей природе, который любит истину и искренно желает добра»[33]. Насколько эти слова Мефистофеля сильно запомнились Достоевскому и какое значение он им придавал, видно из одного эпизода в рассказе «Кроткая» из «Дневника Писателя» 1876 г. Здесь герой рассказа, желая поразить воображение скромной девушки, пришедшей к нему с закладом, говорит ей полушутливо, полутаинственно: «Я есмь часть той части целого, которая хочет делать зло, а творит добро». Он был поражен, что эти «великие слова Гёте» оказались девушке откуда-то известными, что она их где-то уже слыхала, но где именно, не может вспомнить. «Не ломайте головы, говорит он ей,—в этих выражениях Мефистофель рекомендуется Фаусту... Пожалуйста, не предположите во мне так мало вкуса, что я, чтобы закрасить мою роль закладчика, захотел отрекомендоваться вам Мефистофелем. Закладчик закладчиком и останется...»[34]

Этот эпизод, столь на первый взгляд случайный, имеет, однако, весьма существенное значение для понимания «Кроткой». И снова мы здесь встречаемся с контрастным влиянием «Фауста». Если Мефистофель «хочет делать зло, а творит добро», то герой «Кроткой», наоборот, «хочет делать добро, а делает зло». Поэтому вовсе не случайно он рекомендуется девушке, пришедшей к нему за помощью, словами Мефистофеля. Смысл этой ссылки идет, однако, еще глубже. Обе формулы оказываются для Достоевского, по-

---

[32] «Прест. и Наказ.», V, 217; обращаю внимание на перевод «das Böse» через точное, но непривычное для русского уха «злое».

[33] «Братья Карамазовы», X, 312.

[34] Дневник Писателя, 1876, XI, 447.

скольку они послужили этическими доминантами в его творчестве, ложными. Восхождение к добру через зло, равно как и делание добра без учета живой человеческой личности, ведет к гибели. Но к этой этической стороне проблемы, поскольку она явилась творческим возбудителем для Достоевского, мы еще вернемся.

3

Прежде чем снизить Мефистофеля до «приживальщика-лакея», отдвоившегося от сознания Ивана Карамазова, Достоевский не раз обращался мысленно к гетевскому образу духа зла и отрицания. В «Дневнике Писателя» 1873 г., рассказывая историю святотатственной стрельбы парнем в Св. Причастие, он называет соучастника этого поступка, толкнувшего парня на это кощунство,—искусителем, деревенским Мефистофелем[35]. Образ «русского Мефистофеля», доходящего во всем до предела, возник в художественном сознании Достоевского раньше, чем образ «русского Фауста» и «русской Гретхен». «Надругаться над такой святынею народною, говорит он об этом преступлении, разорвать тем со всею землей, разрушить себя самого во веки веков для одной лишь минуты торжества отрицаньем и гордостью — ничего не мог выдумать русский Мефистофель дерзостнее». Он додумывает этот сатанинский образ до конца и ставит сам перед собою вопрос: «что, если это и впрямь настоящий нигилист деревенский, доморощенный отрицатель и мыслитель, не верующий, с высокомерною насмешкой выбравший предмет состязания, не страдавший, не трепетавший вместе с своею жертвою.., а с холодным любопытством следивший за ее трепетаниями и корчами, из одной лишь потребности чужого страдания, чело-

[35] О народных источниках истории кощунственной стрельбы в Св. Причастие см. D. Čyževskyj «Folkloristisches zu Dostojevskij» — («Dostojevskij-Studien», 1931. S. 113—116).

веческого унижения,— чорт знает, может быть, из ученого наблюдения?..»[36] И Достоевскому действительно рисовался такой могучий дух зла, который оставляет гетевского Мефистофеля далеко позади себя. В связи с увлечением некоторых столичных кругов спиритизмом, он в «Дневнике Писателя» 1876 г. высказывает предположение, что «черти», внушающие раздор при помощи спиритического наваждения, вероятно, возглавляются «каким-нибудь огромным нечистым духом, страшной силы и поумнее Мефистофеля, прославившего Гёте, по уверению Якова Петровича Полонского»[37]. В этих словах, как бы берущих под сомнение заслуги Гёте в создании образа Мефистофеля, мы склонны видеть шаг к снижению образа Мефистофеля[38]. Это снижение образа Сатаны всецело в духе русской традиции. Так уж повелось в русской литературе (если не искать корней еще глубже, в народном творчестве) со времен Гоголя. Это он, посмотрев на своего чорта сзади, нашел, что он не столько похож на немца, сколько на «настоящего губернского стряпчего в мундире»[39]. И «мелкий бес из самых

---

[36] Дневник Писателя, 1873, XI, 37, 40.

[37] Дневник Писателя, 1876 г., XI, 178. Подчеркнуто мною. А. Б.

[38] Я. П. Полонский был в обиде на Достоевского за упоминание его имени в связи с Мефистофелем. В письме к Достоевскому от 4 февр. 1876 г. он писал: «Не знаю также, как мне понять Ваши слова: „поумнее Мефистофеля, прославившего Гёте, по уверению Якова Петровича Полонского“. Если бы я вздумал кого-нибудь в этом уверять, мне бы никто не поверил. В стихах моих я только подтвердил то, в чем меня уверяли все доступные мне авторитеты в европейской критике, без Фауста и Гете сами немцы скоро бы забыли — и Фауст немыслим без Мефистофеля, который конечно умнее разных Джон Кингов и Кетти Кингов». См. «Из архива Достоевского». М., 1923. С. 76. Письма русских писателей. Под ред. Н. К. Пиксанова. Достоевский имел в виду стихи Полонского «Старые и новые духи». См. Собр. соч., т. IV, 1896 г. С. 61—65.

[39] Гоголь. «Ночь под Рождество».

нечиновных» переходит затем от Лермонтова[40] к Достоевскому, превращаясь в разорившегося помещика, чорта-приживальщика. Не подлежит сомнению, что чорт Ивана Карамазова создавался с постоянной оглядкой на своего немецкого собрата. Уже в записных тетрадях Достоевского 1874—75 года нашлась любопытная запись, которую Л. Гроссман вполне убедительно связывает с замыслом будущего романа «Братья Карамазовы». Запись эта гласит: «Застрелившийся и бес вроде Фауста. Можно соединить с поэмой-романом»[41].

В письме к Любимову, 10 авг. 1880 г., в опасении цензурных трудностей с главой «Чорт. Кошмар Ивана Федоровича», Достоевский писал: «Но простите моего чорта: это только чорт, мелкий чорт, а не Сатана с опаленными крыльями... Не думаю..., чтоб хоть что-нибудь могло быть нецензурно, кроме, разве, двух словечек: „истерические взвизги херувимов“. Умоляю, пропустите так: это ведь чорт говорит, он не может говорить иначе. Если же никак нельзя, то вместо истерические взвизги — поставьте: радостные крики. А то будет очень уж прозаично и не в тон. Не думаю, чтоб что-нибудь из того, что мелет чорт, было нецензурно,— два же рассказа об исповедальных будочках, хотя и легкомысленны, но уж вовсе, кажется, не сальны. То ли иногда врет Мефистофель в обеих частях Фауста»[42]. Нельзя при этом не вспомнить, что как раз Мефистофель был не прочь подслушать тайну исповеди и таким образом мог удостовериться в невинности Гретхен, о чем и сообщил Фаусту:

---

[40] Лермонтов. «Сказка для детей».

[41] См. Л. Гроссман. «Последний роман Достоевского», предисловие к отдельному изданию «Братьев Карамазовых», т. 1, М., 1935. С. 18.

[42] Письмо Любимову, см. «Былое», XV. С. 128—129. В окончательном тексте оказалось «радостные взвизги херувимов». (Бр. К., X, 312).

… У попа она сейчас была
И от грехов свободна
совершенно:
К исповедальне подойдя,
Отлично все подслушал я.
Она на исповедь напрасно
Пришла: невинна, хоть
прекрасна, —
И у меня над нею власти нет…

Sie kam von ihrem Pfaffen,
Der sprach sie aller Sünden frei;
Ich schlich mich hart am Stuhl
vorbei,
Es ist ein gar unschuldig Ding,
Das eben für nichts zur Beichte
ging;
Über die hab' ich keine Gewalt[43].

Легкомысленный анекдот об исповедальной будочке, вероятно, принадлежавший к ходовым анекдотам этого типа, подобран, однако, контрастно к этому эпизоду из «Фауста». Невинной Гретхен противопоставлена «блондиночка, норманочка, лет двадцати девушка», которая с легкостью, почти грациозной, исповедуется в своем частом грехопадении. Если в «Фаусте» духовник отпускает Гретхен все грехи, то здесь чорт берет это отпущение на себя. Таких намеков на «Фауста» в главе «Чорт. Кошмар Ивана Федоровича» можно найти немало, начиная от прямого припоминания сцены «рекомендации» себя Мефистофелем Фаусту и кончая полемикой с той же формулой творения добра путем зла, которую чорт излагает в такой формулировке: «губить тысячи, чтобы спасся один». Глубокое отличие чорта Ивана Карамазова от Мефистофеля, как это уже отметил Серг. Булгаков, в том, что чорт «не метафизический Мефистофель, изображающий собою абстрактное начало зла и иронии, это произведение собственной больной души Ивана, частица его собственного я»[44]. Но это отличие ярко осознается благодаря тому, что образ чорта как бы проецирован на Мефистофеля, оттенен им и резче выявлен.

---

[43] «Фауст». Сцена «Улица», ст. 2621—26.

[44] «„Иван Карамазов" как философский тип» в сборн. «От марксизма к идеализму». СПб., 1903. С. 86.

Соотносителен Фаусту и образ самого Ивана Карамазова. «Русский Фауст» при всей своей самостоятельности трудно мыслим без своего прообраза. Я думаю, Серг. Булгаков совершенно прав, когда признает за образом Ивана «мировое значение». Но для меня в данном случае важно не столько историософское понимание образа Ивана и его сопоставление с Фаустом. Существенно то, что Достоевский, задумывая «Братьев Карамазовых», исходил из грандиозной религиозно-философской концепции, образцом которой ему мог служить — не по содержанию, а по смелости художественного замысла, именно «Фауст» Гёте. Эта сторона еще мало учтена в литературе о Достоевском, а она требовала бы самого внимательного анализа. Леонид Гроссман несколько приближается к такой постановке вопроса, но, к сожалению, остается в пределах общих положений. Говоря о влиянии Гёте на Достоевского, он останавливается и на вопросе о значении «Фауста» для «Братьев Карамазовых». «Есть некоторая близость, пишет он, между последним произведением Достоевского и великим созданием германского поэта... Их можно сближать... как своеобразнейшие создания религиозно-философского творчества, одинаково требующие комментариев для выяснения своих основных замыслов и сохраняющие высокую степень художественности, несмотря на полное пренебрежение всеми установленными законами формы. Недаром сам Гёте называет „Фауста" в переписке с Шиллером „варварским произведением". С точки зрения обычных литературных правил это применимо и к „Братьям Карамазовым". Наконец, и отдельные мотивы общечеловеческого значения повторяются в обоих произведениях. Вся судьба Дмитрия Карамазова — драма человека, который не перестает ошибаться „solang er sterbt". Мысль Достоевского о том, что „вера не от чуда рождается, а чудо от веры", выражена и у Гёте: „Das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind"»[45].

[45] «Библиотека Достоевского». С. 121—122.

Со всем этим можно будет согласиться только после того, когда нам удастся путем внимательного изучения текста доказать, что общая концепция романа «Братья Карамазовы» мыслилась Достоевским с оглядкой в сторону гетевского «Фауста». Не сближение двух замыслов по их грандиозности и глубине охвата религиозно-философских проблем, а сопоставление деталей обоих произведений имеет здесь решающее значение. Поэтому глава «Гёте, Данте и Достоевский» в книге Фр. Муккерманна о Гёте[46], блестяще написанная и во многом восполняющая русские работы на эту тему, все же мало подвигает вперед сущность проблемы. Правда, в ней имеется одно ценное конкретное сопоставление, лишний раз подтверждающее, что Достоевский, создавая «русского Фауста», довольно отчетливо слышал голос его немецкого собрата. Фр. Муккерманн припоминает известные слова Ивана в разговоре с Алешей о существовании Бога: «Я смиренно сознаюсь, что у меня нет никаких способностей разрешать такие вопросы, у меня ум эвклидовский, земной, а потому, где нам решать о том, что не от мира сего. Да и тебе советую об этом никогда не думать, друг Алеша, а пуще всего насчет Бога: есть ли он или нет? Все это вопросы, совершенно не свойственные уму, созданному с понятием лишь о трех измерениях»[47] и сопоставляет их со словами «Фауста»:

Достаточно познал я этот свет, А в мир другой для нас дороги нет. Слепец, кто гордо носится с мечтами,	Der Erdenkreis ist mir genug bekannt, Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt; Tor, wer dorthin die Augen blinzelnd richtet,

[46] Friedrich Muckermann. «Goethe». Bonn a.R., Verlag der Buchgemeinde. 1931. См. мой отзыв: «Goethe, Dante und Dostojevski» в журнале Germanoslavica. 1932—33, II, 3. С. 343—349.

[47] «Братья Карамазовы» (кн. V, гл. 3), IX, 233.

Кто ищет равных нам
за облаками!
Стань твердо здесь — и вкруг
следи за всем:
Для мудрого и этот мир
не нем.

Sich über Wolken seines
gleichen dichtet.
Er stehe fest und sehe hier
sich um,
Dem Tüchtigen ist diese Welt
nicht stum[48].

Мне представляется очень существенным, что здесь дело идет о второй части «Фауста». Известно, как широко в русской литературе было распространено мнение, что вторая часть «Фауста» Гёте лишена художественного значения. Тургенев, воспитанный на немецкой философии, нашел даже возможным написать, что «вторая часть Фауста глупа»[49]. Достоевский, очевидно, держался другого мнения. Правда, говоря о поэме Степана Трофимовича из «Бесов», он как бы косвенно осуждает вторую часть «Фауста» за ее «аллегоричность»[50]. Но само по себе упоминание в самом начале романа «Бесы» именно второй части «Фауста», как мы увидим ниже, имеет симптоматическое значение.

Не менее показательно, что в черновых набросках к «Братьям Карамазовым» имеется такая пометка: «Высшая красота не снаружи, а изнутри» (см. Гете, 2-я часть Фауста)[51]. А. С. Долинин склонен думать, что эта запись, не нашедшая себе прямого отражения в тексте романа, по всей вероятности указывает «на внутренний смысл еще только вырисовывающегося образа Алеши», который и должен стать

48 «Фауст», 2-я часть.

49 См. М. Клеман. Пометки И. С. Тургенева на переводе «Фауста» М. Вронченко.— «Литературное наследство», IV—VI, 1932. С. 956.

50 «Это какая-то аллегория, в лирико-драматической форме и напоминающая вторую часть Фауста». См. «Бесы», VIII, 9. Известно, что изложение «поэмы» Степана Трофимовича является пародией на произведение В. С. Печерина «Торжество смерти».

51 См. Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования. Под ред. А. С. Долинина. Лен., 1935. С. 87.

в романе воплощением этой «высшей красоты»[52]. Во всяком случае, из этой записи Достоевского видно, что для него вторая часть «Фауста» была не пустым звуком, что из нее он черпал творческие импульсы при создании «Братьев Карамазовых». Отсюда объясняется и то, что в текст романа попадает из второй части «Фауста» pater seraphicus, при этом с прямым намеком на то, что Иван Карамазов, называя этим именем Зосиму, «взял» его именно из «Фауста»[53].

4

Судьба Гретхен привлекала художественное внимание Достоевского не менее, чем образы Фауста и Мефистофеля. Дважды он вспоминает очаровательный образ гетевской героини в «Дневнике Писателя». Рассказывая о женщине, покончившей с собою под влиянием истязаний мужа-мужика, в «Дневнике Писателя» 1873 г., Достоевский пишет: «Знаете, господа, люди родятся в разной обстановке: неужели вы не поверите, что эта женщина, в другой обстановке, могла бы быть какой-нибудь Юлией или Беатриче из Шекспира, Гретхен из Фауста?.. И вот эту-то Беатриче или Гретхен секут, секут, как кошку...»[54] В другой раз, в связи с вопросом об убийстве матерями новорожденных, Достоевский в «Дневнике Писателя» 1876 г. писал: «Этакую и судить нельзя; бедная, обманутая симпатичная девочка, ей бы только конфетки кушать, а тут вдруг обморок, и как вспомнишь еще вдобавок Маргариту Фауста (из присяжных встречаются чрезвычайно литературные люди), то как судить,— невозможно судить, а даже надо подписку сделать»[55]. Правда, в этом втором случае Достоевский осужда-

---

[52] Там же. С. 354.

[53] Бр. Кар. Кн. V, гл. 5: «Великий Инквизитор», IX, 261—262.

[54] Дневник Писателя, XI, 19—20.

[55] Днев. Писателя, XI, 299.

ет мягкотелое отношение присяжных к преступлению детоубийства, но это не меняет ничего на его отношении к образу Гретхен. Вяч. Иванов совершенно прав, когда привлекает «Фауста» к объяснению основного «мифа» романа «Бесы». Посредствующим звеном между обоими произведениями послужил именно образ Гретхен, связанный с идеей «вечной женственности». После работы Вяч. Иванова «Основной миф романа „Бесы“» (ныне переизданной и дополненной)[56] связь этого романа со второй частью «Фауста» не подлежит сомнению. Идея «вечно-женственного» в разных ее аспектах была Достоевским в «Бесах» художественно воспринята и оплодотворила его творчество. Вяч. Иванов очень остроумно показал, как образ Хромоножки, укорененный в мифе о «матери-земле», связан с идеей «вечной женственности». «Хромоножка заняла место Гретхен, которая, по разоблачениям второй части трагедии, тожественна и с Еленою, и с Матерью Землею; Николай Ставрогин — отрицательный русский Фауст, — отрицательный потому, что в нем угасла любовь и с нею угасло то неустанное стремление, которое спасает Фауста; роль Мефистофеля играет Петр Верховенский, во все важные мгновения возникающий за Ставрогиным с ужимками своего прототипа. Отношение между Гретхен и Mater Gloriosa то же, что отношение между Хромоножкой и Богоматерью. Ужас Хромоножки при появлении Ставрогина в ее комнате предначертан в безумии Маргариты в тюрьме. Ее грезы о ребенке почти те же, что и бредовые воспоминания гетевской Гретхен»[57]. Эти блестящие общие наблюдения выиграли бы, несомненно, в убедительности, если бы удалось в романе «Бесы» найти конкретные следы второй части гетевского «Фауста».

---

[56] См. сборник «Борозды и Межи». М., 1906. С. 61—72 и в книге: «Dostojevskij». Tübingen, J. C. B. Mohr-Verlag, 1932. См. мой отзыв в журнале «Germanoslavica», 1932—33, 2. С. 274—7.

[57] То же. С. 61—62.

После всего, что было нами приведено выше в доказательство художественного воздействия «Фауста» на творчество Достоевского, вряд ли подлежит сомнению, что Достоевский вторую часть «Фауста» знал не хуже его первой части. Уже в силу этого можно предположить, что идейно-художественная связь между «Бесами» и «Фаустом» должна была отразиться и в самом тексте романа Достоевского. Упоминание второй части «Фауста» в связи с поэмой Степана Трофимовича, которое уже было нами отмечено, приобретает сейчас особое значение. Но мне кажется, можно найти и более существенный след припоминаний второй части трагедии Гёте в «Бесах». Пожар Заречья, который наблюдает из окон залы Скворешниковского дома Ставрогин с Лизой после вместе проведенной здесь ночи, закончившей их роман, невольно вызывает в памяти другой пожар, зарево которого видит Фауст с балкона своего дворца во второй части трагедии. Гибели Филемона и Бавкиды, ставших поперек дороги прихоти Фауста, отвечает гибель капитана Лебядкина и его сестры, Марьи Тимофеевны.

Фауст, раздраженный упрямством стариков, не желающих оставить своего домика под липами, который мешает ему любоваться делом рук своих, бросает необдуманные слова:

Идите ж, чтоб без промедленья Убрать отсюда их...	So geht und schafft sie mir zur Seite[58].

Сам он при этом имеет в виду устроить благополучие стариков, предоставив им новый прекрасный уголок земли и домик, в котором они могли бы спокойно дожить свои дни. Но, в сущности, отдавая это приказание о насильственном переселении стариков, в глубине сознания Фауст как бы благословил и все неожиданные последствия, какие

[58] «Фауст», ст. 11275.

при этом могли произойти. Уже то, что его услужливый исполнитель, Мефистофель, передает это поручение «трем насильникам», привыкшим ни перед чем не останавливаться («die drei gewaltigen Gesellen»), должно было вызвать тревогу и злые предчувствия в Фаусте. И действительно, когда он увидел с балкона, что так его раздражавший домик и церковка объяты ярким пламенем, он тревожно прислушивается к голосу сторожа, который с высоты башни оплакивает участь Филемона и Бавкиды:

— ...В вышине
Он стонет — и досадой жгучей
Вновь сердце мучится во мне...

Nein Türmer jammert; mich im Innern
Verdriesst die ungeduld'ge Tat.

Появляется Мефистофель в сопровождении «троих» исполнителей поручения Фауста:

Бегом вернулись мы сюда:
Прости, случилася беда!
Стучались мы, ломились там,
Но все не отворяли нам;
Мы навалились, налегли
И прочь гнилую дверь снесли;
Просили мы, внушали страх,—
Никто не слушал просьбы той,
И как всегда в таких делах,
Все речи были — звук пустой.
Тогда, чтоб праздный спор не длить,
Мы их решились удалить.
Не много было тут возни:
От страха умерли они.
А гость, который был там скрыт
И вздумал драться,— был убит.
Борьба окончилась сейчас,
Но невзначай один из нас
Рассыпал уголья,— и вдруг

Da kommen wir mit vollem Trab;
Verzeiht! Es ging nicht gütlich ab.
Wir klopften an, wir pochten an,
Und immer war nicht aufgetan;
Wir rüttelten, wir pochten fort,
Da lag die morsche Türe dort;
Wir riefen laut und drohten schwer,
Allein wir fanden kein Gehör,
Und wie's in solchem Fall geschieht,
Sie hörten nicht, sie wollten nicht;
Wir aber haben nicht gesäumt,
Behende dir sie weggeräumt.
Das Paar hat sich nicht viel gequält,
Vor Schrecken fielen sie entseelt.
Ein Fremder, der sich dort verschteckt
Und fechten wollte, ward gestreckt.

Солома вспыхнула вокруг И запылало все костром Невольным жертвам нашим трем.	In wilden Kampfes kurzer Zeit Von Kohlen ringsumher gestreut Entflammte Stroh. Nun lodert's frei, Als Scheiterhaufen desser drei[59].

Фауст пытается оправдаться: он не хотел насилия, хотел только переселения стариков на иное место:

Не мена это, а разбой.	Tausch wollt' ich, wollte keinen Raub![60]

Но заключительные слова его не оставляют сомнения, что смысл происшедшего ему ясен:

За тучей звездный рой сокрыт; Огонь уж гаснет, чуть горит, Пахнуло воздухом ночным: Ко мне несется легкий дым. Да, слишком скор был мой приказ И слишком скоро все сейчас Свершилось... Я тому виной!.. Что там за тени предо мной?	Die Sterne bergen Blick und Schein, Das Feuer sinkt und lodert klein; Ein Schauerwindchen fächelt's an, Bringt Rauch und Dunst zu mir heran. Geboten schnell, zu schnell getan! — Was schwebet schattenhaft heran?[61]

Надо помнить, что вслед за этой сценой жизнь Фауста быстро близится к концу. Сначала наступает слепота, а потом и смерть.

Вспомним теперь сцену пожара в «Бесах». На пути Ставрогина, мечтавшего вернуться к жизни через брак с Лизой Тушиной, стала его жена — Марья Тимофеевна Лебядкина и ее брат — капитан. Петр Степанович Верховенский, подобно Мефистофелю, прекрасно читает в душе своего хо-

[59] «Фауст», II. Сцена V, явл. «Глубокая ночь», ст. 11340—41, 11350—69.

[60] Там же, ст. 11371.

[61] Там же, ст. 11378—84.

зяина. Он уже в замечательной главе «Ночь» всячески ему намекает, что «он к его услугам... всегда, везде и во всяком случае». Присмотрел он для устранения с пути Лебядкиных и главного исполнителя — бродягу Федьку Каторжного. Ставрогин прямо не дает своего согласия, но и в сцене с Петром Верховенским и еще больше — при личной встрече на мосту с Федькой после возвращения от Марьи Тимофеевны он держит себя так, что его готовность не препятствовать, его пассивное согласие на устранение Лебядкиных совершенно ясно. Когда Ставрогин из окна дома в Скворешниках видит зарево пожара, он полон злых предчувствий. Эти предчувствия прорываются в знаменательном диалоге между Лизой Тушиной и Ставрогиным: «Знаешь ли ты, чего она стоила мне, эта новая надежда? — говорит он Лизе.— Я жизнью за нее заплатил.— Своею или чужой? — спрашивает ничего не предчувствующая Лиза. Ставрогин быстро поднялся.— Что это значит? — проговорил он, неподвижно смотря на нее». Лиза встревожена поведением Ставрогина. Она обращается к нему, ничего не понимая в его поведении. «Чего вы так вдруг вскочили? — говорит она ему. Зачем на меня глядите с таким видом? Вы меня пугаете. Чего вы всё боитесь? Я уж давно заметила, что вы боитесь, именно теперь, именно сейчас... Господи, как вы бледнеете!» Ответ Ставрогина не мог внести успокоения в душу смущенной Лизы: «Если ты что-нибудь знаешь, Лиза,— говорит Ставрогин, то клянусь, *я* не знаю... и вовсе не *о том* сейчас говорил, говоря, что жизнью заплатил...»[62] Появление Петра Степановича с известием об убийстве Лебядкиных все разъясняет. Верховенский оправдывается перед Ставрогиным: он хотел-де только спровадить (ср. нем. «zur Seite schaffen») Лебядкиных в Петербург, хотя мысль о насильственном устранении и приходила ему в го-

---

[62] «Бесы», ч. III, гл. 3: «Законченный роман». Ограничиваюсь суммарной ссылкой на главу VII, 423—440.

лову. Если Лебядкиных убил Федька Каторжный, то ни он, ни Ставрогин в этом-де невиновны. Все произошло по несчастному стечению обстоятельств. Невразумительный вздор, который несет Верховенский в свое оправдание, очень напоминает слова Мефистофеля и троих парней, которые излагают Фаусту обстановку гибели Филемона и Бавкиды. Интересно, что там и здесь гибнут не только те, кто осужден на гибель, потому что стал поперек пути героя, но и совершенно случайные люди. В «Фаусте» — путник, остановившийся в гостеприимном доме идиллической четы, в «Бесах» — пожилая работница, живущая у Лебядкиных. Нашли отголосок в «Бесах» и мрачные фигуры «трех сильных парней», которыми воспользовался Мефистофель для устранения стариков. Поджог Заречья, который совпал с убийством Лебядкиных, был совершен «тремя негодяями». Для Ставрогина смысл происшедшего ясен, может быть, даже более ясен, чем для гетевского Фауста. Если Фауст чувствует только приближение легкого дуновения жути (Schauerwindchen), то русский Фауст смотрит правде в глаза и мужественно идет навстречу гибели. На мольбу Лизы сказать ей, что он неповинен в пролитой крови, он выносит себе последнее осуждение: «Я не убивал и был против, но я знал, что они будут убиты и не остановил убийц». Подобно Фаусту, Ставрогин после сцены пожара и гибели ставших на его пути ни в чем не повинных людей, сам быстро близится к концу. Сообразно с замыслом Достоевского, судьба русского Фауста иная. Она с необычайной словесной скупостью выражена в одном предложении: «Гражданин кантона Ури висел тут же за дверцей». Но не следует смущаться при сближении «Фауста» и «Бесов» столь несхожими эпилогами. Наоборот, для понимания замысла Достоевского следует внимательно сопоставить предсмертное письмо «русского Фауста» со словами его прототипа, обращенными к трем теням, явившимся к нему после гибели Филемона и Бавкиды. Самоуверенному титанизму Фауста

противопоставлен развенчанный аморализм «опустошенного русского Фауста». Достаточно сравнить самопризнания обоих, чтобы поставить пушкинский вопрос: «Уж не пародия ли он?» Да, пародирование фаустовского монолога в ответ на слова Заботы в письме Ставрогина несомненно.

...Я
Чрез мир промчался быстро, несдержимо,
Все наслажденья на лету ловя.
Чем недоволен был — пускал я мимо,
Что ускользало — то я не держал.
Я лишь желал, желанья совершая,
И вновь желал. И так я пробежал
Всю жизнь — сперва неукротимо, шумно,
Теперь живу обдуманно, разумно.
. . . .
Стань твердо здесь — и вкруг следи за всем:
Для мудрого и этот мир не нем.
Что пользы в вечность воспарить мечтою?
Что знаем мы, то можно взять рукою,
И так мудрец весь век свой проведет.
Грозитесь, духи! Он себе пойдет,
Пойдет вперед средь счастья и мученья,
Не проведя в довольстве ни мгновенья!

Ich bin nur durch die Welt gerannt:
Ein jed' Gelüst ergriff ich bei den Haaren,
Was nicht genügte, liess ich fahren,
Was mir entwischte, liess ich zieh'n.
Ich habe nur begehrt und nur vollbracht
Und abermals gewünscht und so mit Macht
Mein Leben durchgestürmt; erst gross und mächtig,
Nun aber geht es weise, geht bedächtig.
. . . .
Dem tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.
Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen?
Was er erkennt, lässt sich ergreifen.
Er wandte so den Erdentag entlang:
Wenn Geister spucken, geh't er seinen Gang,
Im Weiterschreiten find er Qual und Glück,
Er, unbefriedigt jeden Augenblick![63]

[63] «Фауст», 2-я часть, ст. 11433—52.

Этим гордым словам немецкого титана, являющимся как бы его исповеданием, Ставрогин может противопоставить лишь исповедь опустошенной души «русского барича», которому европейский титанизм оказался не по плечу. «Я пробовал везде мою силу... На пробах для себя и для показу, как и прежде во всю мою жизнь, она оказывалась беспредельною... Но к чему приложить эту силу — вот чего никогда не видел, не вижу и теперь... Я всё так же, как и всегда прежде, могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от того удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие. Но и то, и другое чувство по-прежнему всегда слишком мелко, а очень никогда не бывает. Мои желания слишком не сильны; руководить не могут. На бревне можно переплыть реку, а на щепке нет... из меня вылилось одно отрицание, без всякого великодушия и безо всякой силы...»[64]

Чтобы подкрепить это сопоставление двух текстов, внешне во многом несхожих, но в плоскости художественной полемики очень тесно связанных, напомню только, что как раз отрывок из этого фаустовского самопризнания отвечает словам Ивана Карамазова о «несвойственности» эвклидовскому уму человека задумываться над вопросом о существовании Бога.

5

Т. Г. Масарик в своих статьях о титанизме с большою наблюдательностью указал на связь, существующую между трагедией Гретхен и сценой с Филемоном и Бавкидой во второй части «Фауста». Если Т. Г. Масарик во всей своей работе исходит из этического критерия, то это все же не мешает ему оставаться тонким наблюдателем чисто литературной стороны произведения Гёте. Мне кажется, что именно эти два «преступления» Фауста являются доминантами первой и второй части трагедии и к ним тянутся все

[64] «Бесы». Гл. VIII, заключение.

нити произведения. Может быть, такое понимание «Фауста» приведет к его полному пересмотру и в конечном счете и к его «этической реабилитации». Доклад проф. От. Фишера в «Пражском лингвистическом кружке» о «матерях» в «Фаусте» представляется мне существенным звеном в этом новом понимании[65]. Я вовсе не собираюсь в литературу вносить этизирования, хочу только сказать, что там, где автор сам строит свое произведение на философско-этической доминанте, нельзя уйти от вопроса о смысле его этического мировоззрения. Такое уяснение проблематики ни в коем случае не выходит за пределы чисто литературного анализа творчества. Вопрос оценки произведения и автора с точки зрения этического мировоззрения исследователя остается вне литературоведения и никакого отношения к моей постановке не имеет.

Для Достоевского эта философско-этическая доминанта «Фауста» была определяющей. Она служила возбудителем его художественной фантазии, она вызывала его на творческую полемику с «Фаустом». И подобно тому, как Масарик в своей философско-этической полемике выделил именно эти два эпизода из «Фауста», так и Достоевский на них отозвался своими «Бесами». Любопытно, что Масарик во второй части «Фауста» не только выделяет эпизод с устранением Филемона и Бавкиды, но также прямо обращается к самопризнаниям Фауста в сцене перед наступлением слепоты. Это совпадение двух полемик — одной с точки зрения философа, другой — художника, но в одном и другом случае толкаемых на полемику этическим пафосом, чрезвычайно показательно[66].

---

[65] Otokar Fischer: «Le symbole des mères dans le Faust de Goethe» («Traveaux du Cercle linguistique de Prage». 1936, VI. P. 207—221).

[66] См. подробнее в моей статье «Осуждение Фауста» (Этюд к теме «Масарик и русская литература») в «Научн.тр.Рус.нар.Ун.», 1933, V. С. 110—124.

Тесная связь эпизода пожара Заречья и «законченного романа» Лизы Тушиной меня особенно убеждает в законности сопоставления обеих сцен с «Фаустом». Ведь на первой сцене лежит отсвет пожара идиллического домика Филемона и Бавкиды, сцены, которая невольно вызывала и в памяти у Достоевского преступление Фауста, совершенное им по отношению к Гретхен. Понятно, почему в «Бесах» трагедия Гретхен обернулась «законченным романом» Лизы Тушиной. И не случайно, как я это писал в другом месте, идейно-сюжетные нити этой главы тянутся к «Пиковой Даме» Пушкина. Не случайно, потому что и глава «Законченный роман» и «Пиковая Дама» корнями своими уходят в гетевского «Фауста»[67].

«Опустошенный Фауст» — Ставрогин не может найти в себе мужества отказаться от последней надежды — надежды спасения через любовь. «Я не мог устоять против света, озарившего мое сердце, когда ты вчера вошла ко мне, сама, одна, первая. Я вдруг поверил... Я, может быть, верую еще и теперь...», говорит он Лизе. Но в любви «может быть» не бывает, и Лиза знает, что она была только последней соломинкой, за которую ухватился Ставрогин. Эту роль она не принимает на себя. Русская Гретхен, она гибнет не со смутным, непроясненным сознанием своей вины. Ей отчетливо ясно, что привело ее к катастрофе; она не хочет никаких иллюзий. Она знает, что «минута» определила ее судьбу, минута, когда ничто не может остановить, когда, как бабочка, безрассудно летишь на огонь. «Обожглась на свечке, и больше ничего»,— вот жестокое подведение итога случившемуся. «Я прожила мой час на свете и довольно» — вот мучительное сознание невозвратимого. И наивность, очаровательная наивность Гретхен здесь обнажена в своей сущ-

[67] См. «Фауст в творчестве Пушкина», «Slavia», 1934. XIII, 1—2—3. С. 378—399, и гл. «„Пиковая Дама“ в творчестве Достоевского» в кн. «У истоков творчества Достоевского». Пр., 1936. С. 69—76.

ности до сарказма над своей беззащитностью: «Я барышня, мое сердце в опере воспитывалось, вот с чего и началось, вся разгадка». Ловкий сердцеед, Петр Степанович, искусно провел свою роль Мефистофеля-сводника. Он вовремя подбросил пищу в разыгравшееся воображение «провинциальной барышни». Тут и «великая мысль», которая колеблет будто бы Ставрогина, и необходимость жертвы, и «префантастические вещи про ладью и кленовые весла из какой-то русской песни». Все это с лихвой заменило подарки Фауста, услужливо подсунутые Мефистофелем Гретхен. Ведь «русскому Мефистофелю» приходится пускаться на более затейливые штучки, чтобы поймать на них «русскую Гретхен».

Ну, а русский Фауст? Он все тот же. Он идет на преступление, чтобы добиться своего, чтобы «оставить мгновение за собой». Марья Тимофеевна, Лебядкин и их служанка — жертвы прихоти нового Фауста. И жертвы эти ложатся непереносимым бременем на совесть невольной соучастницы, на совесть Лизы. А когда все кончено, когда «столько счастья» оставлено позади, тогда приходит очередь горькому сознанию, и «ломая руки» в отчаянии будет вскрикивать Николай Всеволодович: «Лиза, бедная, что ты сделала над собою?» Но русская Гретхен научилась говорить, и вместо слепого ужаса перед тенью Мефистофеля, она бросит Фаусту в глаза свое обвинение. Как не похож на сцену в тюрьме и как все же на ее фоне осознается теперь диалог между Лизой и Ставрогиным:

« — Неужели вы вчера не знали, что я сегодня уйду от вас, знали или нет? Не лгите, знали или нет?

— Знал, тихо вымолвил он.

— Ну, так чего же вам: знали и оставили «мгновение» за собой.

И едва ли я ошибаюсь, когда в несколько раз повторяемых обвинениях Лизы «оставили мгновение за собой» вижу намек на памятную формулу договора Фауста с дьяволом:

Когда воскликну я: «Мгновенье, Прекрасно ты, продлись, постой!»	Werd' ich zum Augenblicke sagen Verweile doch! Du bist so schön![68]

намек, в котором тонко подчеркнут односторонний, направленный только к себе, без учета ближнего, смысл «счастья»[69]. И чтобы не было сомнений в значении этого намека, Лиза бросает Ставрогину жесткие слова: «Слушайте, я ведь вам уже сказала: я разочла мою жизнь на один только час и спокойна. Разочтите и вы так свою... впрочем, вам не для чего, у вас так еще много будет разных „часов" и „мгновений"». Нетрудно объяснить, почему Достоевский берет здесь в кавычки слова «мгновение» и «часы». Перевод «Фауста» Струговщикова, который печатался в 30-х годах в отдельных альманахах и в «Отечественных Записках» Белинского, а затем вышел отдельным изданием в 1856 г., дает это объяснение. Именно текст этого перевода был Достоевскому ближе всего знаком. И в нем как раз формула договора заключает в себе оба слова: и «мгновение» и «час». Вот этот текст:

Пускай в то самое мгновенье,
Когда услышишь ты хоть раз,
Что я скажу: «Помедли, час,
Прекрасен ты» — мое паденье
Пускай свершится, час мой бьет,
Окончится твое служенье...[70]

---

[68] «Фауст», ч. 1, ст. 1699—1700.

[69] В главе «Такая минутка» романа «Братья Карамазовы» Достоевский вторично пародирует фаустовское заклинание, приписывая Ракитину такие мысли: «„Значит такая минутка вышла", думал Ракитин про себя весело и злобно, „вот мы стало быть и изловим ее за шиворот, минутку-то эту, ибо она нам весьма подобающая"» (Бр. Кар., X, 21). Ср. слова Фауста из 2-й части: «Ein jed' Gelüst ergriff ich bei den Haaren» (ст. 11434).

[70] «Фауст». Перевод А. Струговщикова. 2-е изд. Берл., Русская Ун. библиотека. 1921. С. 38. По переводу Струговщикова цитирует Дос-

Если, по убеждению Достоевского, «из присяжных встречаются иногда очень литературные люди», задумывающиеся над судьбой Маргариты, если скромная девушка из «Кроткой» могла блеснуть знанием «Фауста», то провинциальная героиня «законченного романа» могла в разговоре со Ставрогиным совершенно свободно играть намеками на заклинательную формулу «Фауста». Раскрытие этих намеков говорит нам о том, что она невольно сближала свою судьбу с судьбой Гретхен[71], а в Ставрогине видела своего рода Фауста.

Но на этот раз героиня в своем суде ошиблась. «Опустошенный Фауст» сохранил в себе оболочку благородства, своеобразное рыцарство, которое помешало ему жить только для «мгновений» и «часов», без любви и иллюзий. Гибнет Лиза, но не на плахе, а жертвой русского «бессмысленного и жестокого» самосуда. Кончает самоубийством и Ставрогин. «Гражданин кантона Ури висел тут же за дверцей», сухо сообщает повествователь. Так гибнет Ставрогин, «опустошенный русский Фауст», сдержав свое последнее «великое слово», данное Лизе. В ответ на упрек, что у него остается впереди еще много «часов и мгновений», он восклицает: «Столько же, сколько и у тебя: даю тебе великое слово мое, ни часу более, как у тебя». С необычайною, даже для Достоевского, суровостью ведет он Ставрогина к гибели. И вместе с ним осуждена и односторонняя, не направленная вовне, идея счастья. Ставрогину нет прощения, нет и снисхождения.

Но какой живой отклик нашла в душе Достоевского трагическая судьба Гретхен! Ему мало гетевского «Она спасена» («Ist gerettet»), ей он пропоет еще свою «осанну».

тоевский в «Братьях Карамазовых» и стих. Гёте «Будь, человек, благороден». Бр. Кар., IX, 107.

[71] Обращаю внимание на то, что в черновиках к роману «Бесы» Лиза, подобно Гретхен, сходит с ума (Зап. тетр. С. 77).

Вспомните, как Тришатов в «Подростке» пересоздает на свой лад сцену в соборе из «Фауста». Это своеобразная контаминация гетевского текста с либретто Барбье к опере Гуно. Возможно, что сюда нужно присоединить еще и припоминание «Сцены в Соборе» Фр. Шуберта, во многом отвечающей фантазии Тришатова[72]. Но не в этом дело. Самому Достоевскому, несомненно принадлежит идея пропеть, в pendant к заключительной сцене второй части «Фауста», «осанну» страдающей в муках раскаяния душе Гретхен. В ответ на последний крик сатаны «Конец всему, проклята» раздается громовой хор: «Это как бы удар голосов, хор вдохновенный, победоносный, подавляющий, что-нибудь вроде нашего Дори-но-си-ма чин-ми — так, чтоб все потряслось в основаниях, и все переходит в восторженный, ликующий всеобщий возглас: „Hosanna!“ — Как бы крик всей вселенной, а ее несут, несут, и вот тут опустить занавес!»[73]

Так в творчестве Достоевского дозвучал гетевский Фауст. Обречение на жалкую смерть «опустошенного русского Фауста» — Ставрогина и величественная осанна страданиям Гретхен — так преломилось в художественном сознании Достоевского «величайшее создание» немецкого гения. Это не суждение и не осуждение, а непосредственный художественный отклик. Задача наша была его только извлечь из творений Достоевского и вскрыть его истинный смысл. Без этого трудно понять не только идею, но и художественную структуру двух величайших романов Достоевского — его «Бесов» и «Братьев Карамазовых».

1937—1939 гг.

---

[72] О возможном влиянии Шуберта см. Е. Бобров «Достоевский и Франц Шуберт» — Русский Фил. Вестник, 1907, т. 57. С. 183—186.

[73] «Подросток», VIII. С. 368—369.

Достоевский. Психоаналитические этюды

Психоанализ в литературе
(Вместо предисловия)

1.

Вряд ли сейчас еще возможно оспаривать огромное значение психоанализа для понимания душевного мира человека. Вне спора, при любом отношении к учению Фрейда и его школы, остается несколько существенных достижений психоанализа. Это, прежде всего,— более глубокое проникновение, благодаря новому методу, в душевный мир человека (понятие подсознательного). Затем, это — открытие нескольких общих законов, дающих руководящую нить при изучении явлений, связаных с проявлениями душевной жизни. Назовем, в самых общих чертах, некоторые положения и понятия, непосредственно связанные с психоанализом. Мы теперь знаем, какое огромное значение имеет детский период жизни человека для всего душевного строя взрослого. Все, что с этим связано, обобщено в психоанализе под понятием «инфантилизма». Значительную роль играет в учении Фрейда понятие «вытеснения» в подсознательное элементов душевной жизни, неудобных почему-либо в общежитии («культуре», в условном понимании этого слова). Психоанализ с большой убедительностью вскрыл *действенную* силу подсознательного, его часто определяющую роль в психической жизни человека. В объяснении человеческого поведения, после блестящих наблюдений Фрейда, нельзя обойти сейчас понятия «менеценности», или — что лучше звучит по-русски — «ущемленности».

Столь же существенную роль играет то, что Фрейд именует «сублимацией» эротических первомотивов. При всей спорности, ни один психолог сейчас не может оставить без внимания те явления душевной жизни, которые подпадают под понятие «эдипова комплекса», т. е. характеризуют состояния, связанные с отношением ребенка к отцу и матери. Наконец, наиболее бесспорным завоеванием психоанализа является утверждение значения «бесконечно малых» явлений психической жизни как показателей, намеков на скрытые «комплексы».

Нет буквально ни одной области наук о духе, где бы психоанализ не отразился бы на более углубленном изучении явлений, сюда относящихся. Не могла остаться вне влияния психоанализа и история литературы или — вернее — литературоведение. Наоборот, модно говорить о буйном вторжении психоанализа в область изучения литературы. Начиная от основателя школы до самых скромных его последователей, все почти психоаналитики пробовали свои силы на памятниках художественного словесного творчества[1]. Это вполне понятно, ибо художник по своему психическому складу должен был до психоаналитиков подметить в психике те явления душевной жизни, которые легли потом краеугольным камнем в научное обобщение психоневрологов. Ничего нового в этом обращении психологов к литературе нет. Психиатрия уже давно заинтересовалась художественным творчеством для целей своей науки.

С точки зрения историка литературы во всех этих работах есть основной порок. Художественное произведение берется здесь как материал для другой области знаний, для психологии или психиатрии. Художник, его психический мир становится только объектом психического исследования. Я не вхожу здесь в обсуждение опасностей, которые возникают при таком использовании литературных произ-

---

[1] Charles Baudouin. Psychanalyse de l'Art. Par., Alcan. 1928. Здесь же литература вопроса (см. с. 265—272).

ведений для целей психологии или психиатрии. На них уже указывалось в специальной литературе. Г. Вольф, например, прямо считает, что «художественное произведение, изображающее патологическое явление, непременно должно отступать от реального изображения. Явления душевной ненормальности именно потому нам кажутся ненормальными», говорит он, «что они для нашей психологии непонятны. Явление же искусства должно передавать „психологическую правду“, то есть быть нам через произведение искусства понятным»[2]. С еще большей определенностью высказывается против прямолинейного использования художественных произведений для истолкования душевных явлений известный русский психиатр Г. И. Россолимо. «Условия художественного творчества в иных случаях решительно требуют уклонения от научной точности», говорит Россолимо в своей статье «Искусство, больные нервы и воспитание». «Поэтому подвергать художественные образы точному психиатрическому разбору, ставить диагностику и ранжировать их по клеткам психиатрической классификации» представляет бесплодную работу и свидетельствует о неправильном понимании психологических законов эстетики[3]. Но эти предупреждающие голоса чаще всего остаются втуне. Сколько «бесцельной работы», часто весьма остроумной, проделано психологами и психиатрами над художественными произведениями, сколько «непонимания» психологических законов эстетики было обнаружено при этом, несмотря на явную несостоятельность метода заключения от душевной жизни героев литературных произведений к душевной жизни человека.

Однако, пока психологи и психиатры остаются в пределах своей области, у историка литературы такое использо-

---

[2] G. Wolff. «Psychiatrie und Dichtkunst» — Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens. XII, 1903, с. 12.

[3] «Русская Мысль». 1901 г., №2, отд. 2, с. 73.

вание художественных памятников не может встретить возражения. Но дело обстоит хуже, когда при помощи психологического и психиатрического исследования делаются попытки углубления историко-литературных знаний. Предпринимаемые без специального знания данной области, эти попытки обычно приводили к дилетантизму, облеченному в форму научного знания. В большинстве случаев выводы в этих работах основаны на полном пренебрежении спецификой литературного произведения. Редко приходится встречаться у психолога или психиатра с учетом законов самого художественного творчества, которые прежде всего и определяют собою общее построение и отдельные частности литературного произведения. К таким исключениям принадлежит Шайкевич, который в своей работе «Психопатология и литература» пытается поставить границы использованию художественных произведений для целей психопатологии. «Условия и задачи психопатологического метода при разборе литературных произведений», говорит он, «сводятся, по-моему, к следующему: *необходимо самостоятельно или при помощи литературной критики выяснить и разобрать все внешнее и внутреннее построение произведения*. Если при этом рассмотрении будет обнаружено, что какое-либо из действующих лиц наделено болезненными чертами или выведено то или другое положение на основании болезненных качеств кого-либо из них, тогда необходимо проверить этот патологический элемент *в условиях художественно возможного* и показать возможность и законность его логической и действительной необходимости *в связи с общим планом и идеей самого произведения*»[4].

Особенно сильно погрешил против этих бесспорных положений психоанализ в его применении к области художественной литературы. Фрейдизмом, особенно в пору его

[4] М. О. Шайкевич. «Психопатология и литература». СПб., 1910, с. 56. Подчеркнуто в цитатах здесь и далее мною.

исключительных успехов, овладела буквально мания истолкования художественных произведений как символизаций эротического комплекса. Не имеет смысла приводить примеров из этой области, так они многочисленны и столько в них вопиющих нарушений самых элементарных требований научности. Достаточно указать, как на пример такого злоупотребления, работы проф. И. Д. Ермакова. В конечном счете, это увлечение методами фрейдизма привело к его вырождению. Стали появляться художественные произведения, при самом создании которых уже была учтена вся механика «фрейдизма». Не чужд этому и сюрреализм, который находится под большим влиянием психоанализа. Не избежал крайностей в приложении своего учения к области литературы и сам Фрейд. Перенесение эдипова комплекса в область политического поведения, причем власть истолковывается как заместитель отца, является, с моей точки зрения, такого рода чрезмерностью, для которой нет достаточных объективных данных. Не берусь этого утверждать в общей форме, но в частном случае, в котором на эту точку зрения стал Фрейд, в применении к Достоевскому, мне представляется это перенесение мало обоснованным[5]. Бунтарство Достоевского имеет свои более глубокие корни, как я старался показать в отдельных своих работах о Достоевском[6], и не может быть выведено из одного только «эдипова комплекса».

Во всяком случае, наступило время, когда необходимо поставить известные границы применению метода психоанализа в литературоведении. Задача эта ложится в первую очередь на специалистов историков литературы. Как я уже говорил, нельзя возражать против использования ху-

---

[5] См. «Dostojewski und die Vatertötung».—Almanach der Psychoanalyse. 1930, с. 9—31 и в кн. «Die Urgestalt der Brüder Karamasoff». München. 1928, с. XIII—XXVI.

[6] См. в моей книге «У истоков творчества Достоевского». Пр. 1936.

дожественных произведений для целей, вне литературы лежащих. Границы и допустимость такого рода использования должны установить специалисты тех областей знания, для обогащения которых прибегают к такого рода использованию. Но работы эти ни в коем случае не могут считаться работами историко-литературными. Конечно, они могут оказать известную пользу и литературоведению, но эта польза побочная, как всякое углубление и расширение психологического исследования. Но остается вопрос о возможности и допустимости применения психоанализа в области прямого изучения литературных явлений. В этом вопросе заинтересован в первую очередь не психолог или психиатр, а литературовед. Ибо только при внимательном учете задач и особенностей литературоведения в его современном состоянии можно определить, в каких границах психоанализ может быть применен к литературоведению.

2.

Для решения этой задачи надо сказать хоть несколько слов о современном состоянии литературоведения, которое за последние годы сделало большие успехи в определении своих специфических задач и методов. Современное литературоведение исходит прежде всего из художественного произведения, как чего-то объективно данного. Оно в первую очередь является предметом его изучения. Не автор, не условия возникновения произведения, не общественные явления, в нем отраженные, подлежат изучению историка литературы, а само произведение, как законченный продукт творчества.

Художественное произведение при этом рассматривается как некое единство, в себе законченное, по внутренним законам художественного творчества возникшее и оформленное. Это единство, целостность произведения требует допущения, что в произведении имеется формирующая

идея, к воплощению которой и направлено творческое усилие автора. Идея эта, однако, лежит не вне произведения, а заложена в нем самом, имманентна ему. В таком случае отдельные части произведения, отдельные компоненты его должны быть соподчинены этому целому. Другими словами, в произведении как сложном единстве имеется целеустремленность его частей или — мы вправе в таком случае говорить о телеологии произведения. Отсюда возникает дальше понятие структуры произведения. Это дает нам право называть это направление современного литературоведения структуральным.

3.

Опираясь на современное понимание задач литературоведения, мы можем сразу отграничить его от психоанализа, как и от всякого психологизма. Ведь при таком понимании науки о литературе автор, а вместе с ним и его психический мир вынесены за произведение, лежат вне его конкретной данности. Я не так наивен, чтобы вовсе элиминировать личность художника, но я хочу лишь подчеркнуть, что в конкретно данном произведении психический мир автора предстоит не в чистом виде, а в уже переработанном, согласно законам творчества, виде. Условимся назвать его «деформированным». Душевный мир художника, накопленный им психический опыт и самое психическая структура его души являются только материалом для творчества, который входит, как слагаемое, в содержание произведения как конкретной данности. Поэтому всякое заключение от психологии автора к произведению, равно как и обратно — от произведения к авторской психологии, без учета деформирующей силы творчества, ошибочно. Этот вывод важен, так как он определяет отношение к психоанализу в той его части, где он ставит проблему изучения личности автора, исходя из его творчества.

4.

Не подлежит сомнению, что для изучения личности художника область применения психоанализа огромна. Именно здесь он оказал и еще может оказать неоценимые услуги. Одно уж углубление понятия подсознательного или бессознательного сыграло в этом вопросе значительную роль. Но остается все же вопрос: в какой мере историк литературы может и должен использовать эти специальные достижения психоанализа?

Изучая художественное произведение как данность, он имеет дело с его содержанием, т. е. с художественно деформированным в процессе творчества материалом, вне произведения находившимся. Частично этот материал почерпнут автором из собственного психического мира, обусловлен его душевным складом. Чтобы выяснить, как и в каком направлении шла переработка этого материала, надо знать и этот материал в его, скажем, сыром виде. Отсюда неизбежность для исследователя выхода за пределы произведения, соприкосновение с биографией писателя, с его психическим миром.

На этом пути, однако, возникают большие методологические трудности. Как возможно реконструировать психическую личность художника? Если оставить вне рассмотрения его творчество, а исходить только из материала, объективно сохранившегося после писателя, в виде писем, дневников, воспоминаний и т. п., то могут остаться невскрытыми самые существенные, последние истоки его личности. Если прибегать к творчеству как материалу для реконструкции, то... получается порочный круг: на основании творчества мы воссоздаем личность, а потом, исходя из личности, вновь объясняем творчество.

Я думаю, что методологически совершенно неизбежно прибегнуть к реконструированию художественной личности писателя. Другими словами, мы приходим к необходимости воссоздать «образ писателя», дать его «литературную

биографию». Это невозможно без введения понятия высшего единства, единства личности творца. Путь воссоздания «литературной биографии» глубоко отличен от создания «биографии жизненной». Не факты жизни играют при воссоздании первой решающую роль, а реконструирование «психического типа». Как возможно последнее? Я думаю, что без привлечения творчества, как внешнего воплощения этого высшего единства личности, прийти к воссозданию литературной биографии невозможно. Но при этом мы вынуждены прибегнуть еще и к новому понятию, стоящему в соответствии с понятием единства личности. Это новое понятие есть понятие единства творчества. Другими словами, мы вынуждены рассматривать все многообразие творческих проявлений автора как завершенное единство. Гипотетически это значит представить себе все творчество, отложившееся в ряде хронологически последовательных произведений, как одно единое произведение. Для лирики этот гипотетический случай становится почти реальным. Ведь для каждого из нас ясно, что отдельное лирическое произведение только осколок какого-то большого лирического цикла, в котором, и только в котором, может отразиться полностью личность поэта. Для художественной прозы воссоздание такого «единого произведения» значительно сложнее. Но оно все же не исключено и сводится к выделению в творчестве элементов повторяющихся, к нивелированию частных законов деформации каждого данного произведения. Такое сведение творчества к высшему единству на практике нами постоянно проводится, но только в случайном и недостаточно осознанном виде. Только на этом пути возможно вскрыть движущие силы творческого акта в его конкретной постановке для каждого отдельного писателя. Но при этом нам придется неизбежно прибегнуть к помощи самых общих законов психической силы. Встреча с психоанализом, дающим эти последние обобщения, на этом пути неизбежна.

5.

На двух примерах я попытаюсь показать, какое значение могут иметь такие обобщенные «формулы» писательской индивидуальности. В качестве первого примера возьму работу Н. Е. Осипова о «Детстве и отрочестве» Л. Н. Толстого[7]. «Толстой — великий нарцисс» — так звучит это последнее обобщение, к которому приходит Н. Е. Осипов в результате анализа творчества и личности Л. Н. Толстого. Для одних этот вывод может показаться голой формулой, за которой нет конкретного содержания. Для других — это последнее обобщение, как всегда требующее заполнения. Толстой никогда не может выйти из круга своего «я» — разве этот вывод не совпадает с наблюдением историка литературы, который скажет: в конечном итоге в творчестве Толстого один герой — Нехлюдов.

Другой пример я возьму из собственных исследований о Достоевском. Вывод, к которому я пришел на основании анализа ранних произведений Достоевского, можно обобщить в формуле: *Достоевский раннего периода — снотворец*? Что это значит для меня, как историка литературы? Я полагаю, что Достоевский в своем раннем творчестве использовал — сознательно или бессознательно — механизм снотворчества и галлюцинативного состояния. Ниже, на конкретном анализе «Вечного Мужа» и «Хозяйки», я постараюсь это показать. Ясно, что здесь я должен был столкнуться с учением Фрейда о «снотворчестве», о прорыве во сне из подсознательного наших скрытых, вытесненных «цензурой» желаний. Сделайте еще шаг дальше в обобщении — посмотрите на творчество Достоевского как на постоянное устремление вырваться за пределы реального данного мира в мир идеальный, как на стремление утвердить свое идеальное «я» над «я» индивидуальным, учтите силы, тор-

[7] Dr. N. Ossipow. Tolstois Kindheitserinnerungen. Leipzig, Intern. Psychoan. Verl. 1923.

мозящие это стремление, вытекающий отсюда пафос борьбы, и целый ряд явлений чисто художественно-стилистических станет вам ясным. В частности, нам не уйти от таких чисто психоаналитических проблем, как «двойничество», как «эдипов комплекс», так ярко выраженных, напр., в «Хозяйке», как понятие «ущемленности» и т. п.

Раз мы признали неизбежной задачу реконструирования творческой личности художника, то это требует такой степени психологического обобщения, при которой без помощи психоанализа обойтись невозможно.

6.

Мы указали, говоря об особенностях современного литературоведения, что одной из наиболее ярких черт его является стремление оставаться в пределах исследуемого произведения. В какой же мере можно прибегать к психоанализу, не выходя за пределы самого произведения?

Если психическая жизнь писателя служит ему материалом, то этот материал подлежит исследованию, наравне со всем прочим материалом (внешние факты жизни, исторические события, влияния других произведений и т. п.). Возможны случаи, а они довольно часты, когда произведение вырастает почти исключительно из материала личной душевной жизни и жизненного опыта (т. н. автобиографические произведения). В таком случае в произведение оказываются втянутыми и те обобщения психологического характера, которые сделаны на собственном материале. Их художественное претворение отрывает их от личности, но сохраняет значение психологического факта. Поднятый на объективную высоту, этот факт может стать движущей пружиной всего конфликта, положенного в основание произведения. Его уяснение тогда необходимо. Приведу несколько примеров.

В «Братьях Карамазовых» Достоевского проблема борьбы с «отцом» играет именно такую стержневую роль. Ко-

нечно, в роман этот мотив попал в итоге личных переживаний. Об этом говорит повторяемость («Хозяйка») и интенсивность этого мотива. Но нас бы эта сторона не интересовала, если бы она не нашла в творчестве Достоевского своего художественного преломления. До какой глубины доходило осознание самим Достоевским «отцовского комплекса» и как он его художественно претворил — вот вопросы, которые неизбежно станут перед всяким, кто заинтересуется глубже его творчеством. Но без фрейдовского учения об «эдиповом комплексе» нельзя себе даже приблизительно представить силу и напряженность этого сложного душевного явления.

Иван Карамазов в памятной сцене на суде говорит:

«Убил отца он (т. е. Смердяков), а не брат. Он убил, а я его научил убить... *Кто не желает смерти отца?..*

— Вы в уме или нет? — вырвалось невольно у председателя.

— То-то и есть, что в уме... и в подлом уме, в таком же, как и вы, как и все эти... р-рожи! — обернулся он вдруг на публику.— Убили отца, а притворяются, что испугались,— проскрежетал он с яростным презрением.— Друг перед другом кривляются. Лгуны! *Все желают смерти отца...*»[8]

Как объяснить или, вернее, понять эти «непонятные» слова Ивана? Если перефразировать Гоголя, а как здесь не вспомнить слова в публику Городничего: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!»[9], можно бы так истолковать слова Ивана: «Кого судите, себя судите!» В мировой литерату-

[8] Бр. Кар., кн. XII, гл. 5. Полн. собр. худ. произв., изд. Госизд. М. 1926—1928. Т. X, с. 349. Дальше ссылки всюду на это издание с обознач. тома и стр. (по этому образцу: Бр. Кар. X, 349). Подчеркнуто здесь и далее мною. Подчеркнутое Достоевским всюду особо оговорено.

[9] Мне думается, что здесь имеется прямой намек на «Ревизора», чему служит доказательством обращение «в публику» со словами: «р-рожи!»

ре нет, кажется, более яркого примера осознания «эдипова комплекса», его обобщения до всеобщего закона, чем разительные слова Ивана: «все желают смерти отца»[10].

Как же понять эти слова в структуре всего романа? Грех убийства «в мыслях» связывает всех Карамазовых. Каждый из них ощущает его как «вину». Это центральный узел всего романа. Достоевский использовал проблему «отцеубийства» для других целей, художественно её сублимировал. Но психологические истоки ее были ему знакомы по собственным переживаниям. Осознавал ли он в себе «эдипов комплекс» или жил он в нем подсознательно и только в творчестве нашел свое высвобождение, это здесь не так важно. Однако трудно себе представить, чтобы можно было до такой степени отчетливо художественно осознать явление, которое не было бы «материалом» собственного душевного опыта. До Фрейда найти ключ к этому месту романа «Братья Карамазовы» не представлялось возможным. Теперь он найден в эдиповом комплексе.

Сон Ордынова в «Хозяйке», с его ярко выраженным инфантильным характером, тоже не может быть объяснен вне знания психоаналитического учения об инфантильном характере снотворчества. Конечно, психоанализ не может претендовать на исчерпывающее объяснение произведения. Он разъясняет его частности, бросает свет на отдельные мотивы. Так, для «Хозяйки» должны быть, как я это показываю в этюде «Драматизация бреда», привлечены к объяснению и Гоголь со своею «Страшною местью» и Гофман с «Ошибками и тайнами». Но опять же, почему именно эти произведения были втянуты Достоевским в материал,

---

[10] Слова Клеанта в «Скупом» Мольера по своему ограничительному смыслу не могут идти в сравнение с обобщающей формулировкой Ивана Карамазова, хотя все же представляют интерес: «voilà où les jeunes gens sont réduits par la maudite avarice des pères: et on s'étonne après cela que les fils souhaitent qu'ils meurent» (акт II, сц. 1).

подлежащий художественной переработке, на это дает объяснение теория «высвобождения» определенного комплекса. «Хозяйкой» Достоевский отреагировал на заложенный в нем комплекс «отца» и нашел для него художественную форму воплощения[11].

Мотив двойничества, как он отразился в художественных произведениях разных авторов[12], дает поразительное доказательство того, что — независимо друг от друга — художники пользуются как материалом глубоко заложенными сходными, часто даже неосознаваемыми душевными движениями. Совпадения в художественных подробностях, привлечение одних и тех же символов-заместителей (зеркало, тень и т. п.), одинаковые сопровождающие обстоятельства, психологически с двойничеством связанные, как, напр., чувство вины, самозванство, мания преследования и т. п.,— все это свидетельствует, что законы психической жизни здесь предопределяют художественный материал и даже характер его использования, вплоть до повторения известных сюжетных положений.

Ранк совершенно прав, когда заключает от этих сходств к известной аналогии душевной структуры писателей, обрабатывающих мотив двойничества. Но для историка литературы интереснее, что этот мотив может не только повторяться у одного писателя, но проходит красной нитью через все его творчество. Тогда связь мотива «двойничества» с «я» писателя, как это утверждает психоанализ, становится очевидной и требует своего рассмотрения.

Мне трудно входить во все подробности учения Фрейда о «я» и «оно», тем более что именно эта часть его теории

---

[11] Аналогичное явление мы наблюдаем в «Скупом Рыцаре» Пушкина. См. Вл. Ходасевич. «Ссора с отцом» — в кн. «О Пушкине». Берл., «Петрополис». 1937, с. 116—123.

[12] См. их анализ у О. Ранка: «Der Doppelgänger» в «Psychoan. Beitr. zur Mythenforschung». Lpz. 1919 и отд. изд. Lpz. Intern. Psychoan. Verl. 1925.

наиболее сложна[13]. Поэтому, несколько упрощая, можно исходить из того, что личность («я» в широком смысле слова) далеко не целиком отображена в поле сознания. Скорее, она озарена сознанием только в незначительной своей части. Вне поля сознания остается огромная область наших переживаний, оттесненных в подсознание. Эти скрытые в подсознании силы нашей души Фрейд и именует «оно», в отличие от озаренного сознанием «я» (в узком смысле слова).

Повторяю, у Фрейда учение о «я» и «оно» более дифференцировано, но нам сейчас незачем вдаваться в подробности. Интересно, что проф. Н. О. Лосский до известной меры повторяет эту схему: более широкого «я» и проясненного «я». Он различает понятия «я» и «индивидуальное сознание». «Под словом *индивидуальное сознание* мы разумеем», говорит он, «совокупность всех переживаний, находящихся в связи с я, а под словом я лишь ту часть индивидуального сознания, которая чувствуется, как моя»[14].

Несомненно, всякий изучающий творчество Достоевского наталкивается на эту проблему под углом зрения чисто сюжетно-литературным. Сейчас уже не вызывает сомнения, что персонажи Достоевского являются в сущности воплощениями отдельных сторон единого «я», причем это *дробление личности* проходит по линии разной степени осознанности этого «я» героями. Парность действующих лиц, как, напр., Раскольников—Свидригайлов, Ставрогин—Петр Верховенский, Версилов—Долгорукий, только более резкая форма этого дробления. «Братья Карамазовы»—семейственное преломление этого приема. «Бесы»—симво-

---

[13] Sigm. Freud. «Das Ich und das Es». Leipzig. 1932. Ср. G. Grodecke «Das Buch vom Es». Wien. 1923.

[14] Н. О. Лосский. Основные учения психологии с точки зрения волюнтаризма. Изд. 2-е. СПб. 1911, с. 4. Ср. также статью Ф. Эрисмана «Детерминизм, ответственность, свобода» в сборн. «Жизнь и смерть», кн. II. Пр. 1936, с. 79—100.

лическое перенесение его в область государственных («Россия» и «Бесы») и социальных отношений. Поэтому вполне законна постановка темы: «Я» и «оно» в творчестве Достоевского. Она и была уже поставлена в работе русского ученого П. С. Попова[15]. Ей посвящаю и я отдельный этюд «Рассудок и хотение» в настоящей книге.

7.

В результате нашего анализа мы как будто приходим к выводу, что границ применения психоанализа к литературоведению собственно нет, а тема наша была поставлена именно о границах этого применения. Чтобы дать ответ на вопрос о границах применения психоанализа, мне придется вернуться несколько назад к своим первоначальным методологическим предпосылкам. Для литературоведа метод психоанализа применим только постольку, поскольку он помогает понять произведение как данность. Все, что выходит за пределы этого, является уже привнесенным извне, часто только затемняющим понимание. Возьму для примера «Нос» Гоголя. В основе этого фантастического рассказа лежит «двойничество», как сюжетная схема. Для психоаналитика не подлежит сомнению, и я склонен думать, что в этом нет никакого перегиба в сторону сексуализма, что «нос» в подобного рода случаях является только символическим заместителем. Многочисленные бытовые анекдоты, ходовые намеки, непосредственные данные психоанализа подтверждают это в полной мере. Еще шаг дальше — и психоаналитик придет к связи проблемы двойничества и его реальной символизации с кастрационным комплексом. Для психоаналитика, как теоретика и практика, проследить это развитие болезненного явления до послед-

[15] «„Я“ и „оно“ в творчестве Достоевского» — в сборн. «Достоевский». Тр. Госуд. Ак. Худ. Наук. М. 1928, с. 217—275.

них корней необходимо. Нужно ли, однако, при разборе «Носа» Гоголя и нам следовать по этим стопам? Что дает нам такое психоаналитическое исследование повести Гоголя для понимания самого произведения, его внутреннего строения, соотношения частей к целому, наконец, для постижения самого целого? При самом тщательном анализе произведения мы ни разу не наталкиваемся на *обнаружение* скрытого смысла этой символизации, т. е. исследователь в отношении художественного произведения поставлен в такое же условие, как и психопатолог к живой личности: он *должен вскрыть то, что осталось внешне не выраженным*. По самому существу своему для исследователя литературного произведения это задача невыполнимая. Ибо — в отличие от живой конкретной личности, в данном случае объект исследования *законченная данность*, и то, что не нашло в ней своего выражения, то и не может быть в нем установлено. Мы имеем перед собою не живую личность, а мертвеца. Значит, возможны разного рода догадки, предположения, но твердых данных обнаружить уже невозможно. Отсюда вывод: *психоаналитическое исследование художественного произведения возможно только до той границы, до которой доводят закрепленные в слове следы когда-то реальных у автора душевных переживаний*. Конечно, могут быть произведения, где сексуальная подоснова и система с нею связанных образов может и должна быть вскрыта. Совершенно верно, что «нос» может являться недвусмысленным заместителем, но в данном конкретном случае у Гоголя он этой роли не играл, по крайней мере установить этого на основании художественных *следов* в произведении невозможно. Наоборот, на каждом шагу мы сталкиваемся с тем, что «Нос» является *двойником* майора Ковалева, и здесь мы вправе себя спросить, до какой степени психические компоненты двойничества реализованы в творчестве Гоголя. Другими словами, ошибка психоаналитиков-специалистов заключается в том,

что они *всю схему* определенного комплекса накладывают на произведение, в то время, когда *для историка литературы имеет значение только то, что нашло реальное отражение в творчестве.*

Необходимо внести еще и другое ограничение. Историк литературы не смеет забывать, что существуют известные литературные, сюжетные схемы, установившиеся образы, повторяющиеся темы, которые переходят от одного писателя к другому, им перерабатываются, деформируются сообразно своим художественным заданиям. В этих случаях весь психологический субстрат, скрытый за и под этими схемами, теряет свою актуальную силу. Этот отрыв от первоначального побудительного мотива творчества настолько силен, что воскресить его уже невозможно. Такое выветривание—явление постоянное, и его почему-то психоаналитики не учитывают. Особенно характерно это в области фольклора. Не подлежит сомнению, что в основе множества сказок, прибауток, легенд и т. п. лежит в далеком символизация сексуальных мотивов. Но за много веков бытования эта подоснова так выветрилась, что она никакого реального значения не имеет. Точно так же в распространенных ругательствах, где отсутствует даже обычная в таких случаях «цензура», их первоначальный смысл совершенно не доходит до сознания. Поэтому занятием довольно бесплодным, на мой взгляд, является восстановление путем чрезвычайно сложных изысканий именно того, чего уже в материале человеческого творчества нет. Заниматься этим можно разве из любви к искусству.

Так и сюжет «Носа» принадлежит к столь ходким и распространенным мотивам литературы, что в нем вовсе не следует непременно искать первоначальной символизации. После изысканий слишком ревностных учеников Фрейда иногда страшно в обществе сказать то или иное слово. А ко-

гда дело коснется толкования сновидений, то совсем приходится умолкать. Но в том-то и дело, что для одного известные слова и образы — симптомы душевного неблагополучия, а для другого за ними абсолютно ничего не кроется.

Чтобы быть ясным: меня не интересует то, что *могло бы быть скрытым за произведением, но внешнего, в слове реализованного выявления не нашло.* Литературовед обязан оставаться внутри произведения, не выходить за его границы.

Еще остается вопрос о самом авторе. Я уже говорил, что нам очень важно на основании всех данных, как литературного, так и бытового характера, воссоздать образ писателя. Я утверждаю, что между реальным писателем, таким, каким он был в жизни, и его «литературным образом» не может быть полного совпадения. Мы имеем в последнем случае известную искусственную реконструкцию. К реальному образу здесь довольно много присочинено. *Личность писателя меня интересует только в той мере, в какой она реализована в его творчестве.* Поэтому и подход к личности писателя со стороны психоаналитика во всем объеме клинического исследования не нужен. Даже больше, он затемняет, затрудняет работу. Гаршин прежде всего писатель, а клиническая этикетка на нем как психически больном не представляет интереса, если только не помогает разобраться в его творчестве. Таким образом, и здесь, в области изучения личности творца, казалось бы, прямой области психоанализа, я склонен принимать далеко не все. Или вернее, далеко не все является для меня как историка литературы нужным. И почти обычно, возведение всего до сексуальных первооснов оказывается для понимания писателя как творца известного ряда произведений и создателя «единой ненаписанной книги», т. е. совокупности его творчества, совершенно излишним. Ибо ключа к его личности как творца такое возведение не дает.

Драматизация бреда[1]
(«Хозяйка» Достоевского)

1. Мечтатель

И не все мы более или менее мечтатели...
(*Достоевский*. Фельетон.
«Спб. Ведомости», 15 июня 1847 г.)

Для понимания рассказа «Хозяйка» Достоевского надо себе ясно представить образ его странного и загадочного героя, Ордынова.

«Еще в детских летах он прослыл чудаком и был непохож на товарищей. Родителей он не знал; от товарищей за свой странный, нелюдимый характер терпел он бесчеловечность и грубость, отчего сделался действительно нелюдим и угрюм и мало-помалу ударился в исключительность».

Он вел жизнь уединенную и замкнутую и всецело отдавался науке. «Его пожирала страсть самая глубокая, самая ненасытимая, истощающая всю жизнь человека и не выделяющая таким существам, как Ордынов, ни одного угла в сфере другой, практической, житейской деятельности. Эта страсть была — наука. Она снедала покамест его молодость, медленным упоительным ядом отравляла ночной покой, отнимала у него здоровую пищу и свежий воздух, которого никогда не бывало в его душном углу, и Ордынов в упоении страсти своей не хотел замечать того. Он был молод и покамест не требовал большего. Страсть сделала его младенцем для внешней жизни и уж навсегда неспособным заставить посторониться иных добрых людей, когда придет к тому

[1] Настоящая работа впервые появилась на чешском языке в сборнике «Тайна личности Достоевского». Пр. 1928, с. 47—100. По-русски была напечатана в сборнике «О Достоевском», кн. I. 1929, с. 77—124. Для настоящего издания вновь просмотрена и дополнена.

надобность, чтоб отмежевать себе между них хоть какой-нибудь угол. Наука иных ловких людей — капитал в руках; страсть Ордынова была обращенным на него же оружием»[2].

Ордынов, получив небольшое наследство, снял помещение у вдовы чиновника и «там он как будто заперся в монастырь, как будто отрешился от света. Через два года он одичал совершенно».

Таким одичавшим, ушедшим от мира страстей и волнений действительной жизни в свои научные фантазии застаем мы Ордынова в начале рассказа.

Полон творческих замыслов, но лишенный еще того чувства просветленности, которое проясняет замысел и слагает отрывочные идеи в гармоническое целое, Ордынов был еще во власти творческого хаоса. Уйдя целиком в мир фантазии, он был совершенно лишен чувства реальности. Достоевский в самом начале рассказа, уже на первых страницах, дает понять, что в столкновении мечтателя с жизнью, с действительностью заложена неотвратимая душевная драма. Уже в этом раннем рассказе Достоевского (1847) таится ядро будущей трагедии «подпольного человека». Разница в том, что в отличие от «подпольного человека» — «мечтатель» не осознал еще себя, не создал своей философии подполья, а поэтому беспомощен перед лицом действительности.

Ордынову «покамест и в голову не приходило, что есть другая жизнь — шумная, гремящая, вечно волнующаяся, вечно меняющаяся, вечно зовущая и всегда, рано ли, поздно ли, неизбежная», многозначительно говорит автор о нем. С этой неизбежностью Ордынов сталкивается неожиданно для себя, душевно незащищенным от внезапного вторжения многоликой и многозвучной жизни.

Помимо его сознания, в нем назревали внутренние силы, требующие выхода. Нужен был только повод, внешний случай, чтобы долго сдерживаемые и отводимые по руслу

---

[2] Хоз. I, 296.

научного творчества, они вырвались наружу—буйно и неудержимо.

Случай этот—чисто внешний: необходимость переменить квартиру—столкнул его с улицей; полная жизни, шумная и волнующая, она вызвала в нем необычный ход чувств и мыслей. «В нем родилось какое-то радостное чувство, какое-то охмеление, как у голодного, которому после долгого поста дали пить и есть...» Он пытается отвести новые ощущения в привычное русло научного наблюдения и обобщения: «он не терял ни одного впечатления и мыслящим взглядом смотрел на лица ходящих людей, всматривался в физиономию всего окружающего, любовно вслушивался в речь народную, как будто поверяя на всем свои заключения, родившиеся в тиши уединенных ночей». Но эта попытка на этот раз не только не удается Ордынову, но вызывает в нем чувство досады на себя «за то, что он так заживо погреб себя в своей келье»: ему вдруг остро захотелось не обобщать наблюдаемое, а самому стать действующим лицом. «Ему как-то бессознательно хотелось втеснить как-нибудь и себя в эту для него чуждую жизнь, которую он доселе знал или, лучше сказать, только верно предчувствовал инстинктом художника. Сердце его невольно забилось тоскою любви и сочувствия».

Такова была душевная настроенность Ордынова к моменту его первой встречи в церкви с Катериной.

Эта необычайная встреча в церкви при «лучах заходящего солнца» с Катериной и стариком Муриным должна была при таком душевном состоянии болезненно подействовать на его воображение. «Глухое рыдание», раздавшееся в церкви, «прелестное лицо», озаренное светом лампады, какая-то таинственная связь между молодой женщиной и хмурым неприязненным стариком—все это давало пищу фантазии Ордынова. Образ Катерины особенно поразил его. «Слезы кипели в ее темных синих глазах, опушенных длинными, сверкавшими на млечной белизне лица ресни-

цами, и катились по побледневшим щекам. На губах ее мелькала улыбка; но в лице заметны были следы какого-то детского страха и таинственного ужаса. Она робко прижималась к старику, и видно было, что она вся дрожала от волнения»[3].

Ордынов более не мог оставаться наблюдателем чужой жизни, он непреодолимо захотел стать действующим лицом... и стал им. Его сердце искало любви и сочувствия, и, как растение к солнцу, он потянулся навстречу этим неиспытанным ощущениям.

Там, где действительность давала лишь слабый намек на достижение властного зова жизни, там возбужденная фантазия мечтателя дорисовывала желаемое. Ордынов с момента таинственной встречи с Катериной теряет волю над собой и действует почти как лунатик. Напряженность переживаний, душою его овладевавших, вызывает в нем острые приступы нервной болезни, во время которых он окончательно теряет чутье действительности. Происходит известное явление при галлюцинациях—внутренний мир переживаний проектируется вовне как действительный мир событий.

Вначале он борется с нахлынувшей болезненностью восприятий. Вернувшись домой после первой встречи с Катериной, «он был в самом неприятном расположении духа и досадовал на самого себя, соображая, что потерял день напрасно, напрасно устал и вдобавок кончил глупостью, *придав смысл целого приключения происшествию более чем обыкновенному*». На другой день он пытается вернуть себе прежнее душевное равновесие, которое ему давала творческая работа; инстинктивно он стремился «бежать от всего, что могло развлечь, поразить и потрясти его *во внешнем*, не внутреннем, художественном мире его». Но едва наступил вечер, едва он зажег свечу в своей комнате, как «через минуту образ плачущей женщины ярко поразил его воображение». Это было только видение, и оно продолжалось не-

[3] Т. ж. I, 297, 298 в пор. цит.

долго. Но уже в него фантазия вплела нити, которые потом должны были оплести сложною сетью реальный образ Катерины. «Так пламенно, так сильно было впечатление, так любовно воспроизвело его сердце эти кроткие, тихие черты лица, *потрясенного таинственным умилением и ужасом*, *облитого слезами восторга или младенческого покаяния*, что глаза его помутились, и как будто огонь пробежал по всем его членам».

Ордынов не только «придал смысл целого приключения» случайной встрече в церкви с молодой женщиной, но с необыкновенной стремительностью впитал ее образ в свою душу, включил ее в мир своих фантастических переживаний и наградил воображаемыми чертами.

Его снова тянет к месту первой встречи. Катерина опять в церкви. «Черты лица ее по-прежнему были потрясены чувством беспредельной набожности, и слезы опять катились и сохли на горячих щеках ее, *как будто омывая какое-нибудь страшное преступление*»[4].

Так все реальнее становится образ героини. Еще пока слезы «как будто» омывают преступление, но уже тень какой-то таинственности ложится на облик ее.

Внутренний мир Ордынова потрясен до предела. Стоя рядом с молящейся женщиной на коленях, так что одежды их касались, он терял все больше и больше власть над собой. «Наконец, он не мог выдержать, вся грудь его задрожала и изныла в одно мгновение в неведомо сладостном стремлении, и он, зарыдав, склонился воспаленной головой своей на холодный помост церкви. Он не слыхал и не чувствовал ничего, кроме боли в сердце своем, замиравшем в сладостных муках...»

Достоевский еще раз тщательно подчеркивает, что душа Ордынова была перенапряжена, что встреча в церкви потрясла до основания его душевный мир. «Ордынов не мог бы теперь и подумать, что с ним делается: *он едва сознавал себя*».

[4] Т. ж. 300, 302 в пор. цит.

В замечательном отступлении Достоевский ставит перед читателем повести, еще до наступления завязки, вопрос о характере того душевного потрясения, ответ на который и должно дать его произведение. Он спрашивает: «одиночеством ли развилась эта крайняя впечатлительность, обнаженность и незащищенность чувства, приготовлялась ли в томительном, душном и безвыходном безмолвии долгих, бессонных ночей, среди бессознательных стремлений и нетерпеливых потрясений духа, эта порывчатость сердца, готовая, наконец, разорваться или найти излияние; или просто настало внезапно время этой торжественной минуты, и так должно было быть ей, как внезапно в знойный, душный день вдруг зачернеет все небо и гроза разольется дождем и огнем на взалкавшую землю, повиснет перлами дождя на изумрудных ветвях, сомнет траву, поля, прибьет к земле нежные чашечки цветов, чтоб потом, при первых лучах солнца, всё, опять оживая, устремилось, поднялось навстречу ему и торжественно, до неба послало ему свой роскошный, сладостный фимиам, веселясь и радуясь обновленной своей жизни»[5].

Итак, освобождающая ли гроза или острый приступ душевной болезни? Так ставится вопрос Достоевским.

2. *Небылъ и былъ*

«...Самая обыкновенная житейская мелочь, самое пустое обыденное дело немедленно принимает в нем колорит фантастический».

(Фельетон «Спб. Ведомостей» 15 июня 1847 г.)

Только теперь, когда с достаточной четкостью Достоевский выявил перед читателем душевное состояние Ордынова, он приступает к следующей части своей повести.

[5] Т. ж, с. 302.

При первом же знакомстве с «Хозяйкой» бросается в глаза, что она слагается из двух разнородных частей по стилю — одного фантастико-романтического, главным образом там, где развивается действие между Ордыновым и Катериной, и другого — реалистически-бытового, где появляются другие персонажи (дворник, Ярослав Ильич). Это смешение стилей воспринималось критикой, современной Достоевскому, как нарушение художественной цельности и выдержанности произведения. Но, как мы увидим ниже, у Достоевского были свои глубоко художественные основания к такому стилистическому построению «Хозяйки».

Повесть развивается как бы в двух плоскостях, и в каждой — свой язык, свои приемы, своя особая манера. В первой плоскости бросается в глаза особый налет фантастичности, типичная для Достоевского манера сумеречных тонов, отсутствие строгой грани между фантазией и действительностью. Даже больше, налицо определенная установка на ареальность, на перенесение действия в мир фантастики. Но эта установка дается в своеобразной перспективе. Она основана на особом приеме *реализации явлений внутреннего мира вовне, как реально происходящих событий.*

«Хозяйка», на мой взгляд, именно с этой стороны заслуживает особенного внимания. Мне думается, что *этот прием с известным основанием можно рассматривать как своеобразную драматизацию бреда*, т. е. развертывание явлений галлюцинаций и бреда вовне как реального события, но окрашенного в тона, выдающие его происхождение.

Уже мечтатель-фантаст, каким является Ордынов, по самому существу своего душевного склада склонен свои фантазии оживлять. Сам Достоевский в другом месте очень тонко вскрыл эту особенность фантаста. Я имею в виду характеристику мечтателя, данную им в четвертом фельетоне «Петербургской Летописи», напечатанном в 1847 году в «Санкт-Петербургских Ведомостях».

Мечтатели, говорит он там, «угрюмы и неразговорчивы с домашними, углублены в себя, но очень любят все ленивое, легкое, созерцательное, все действующее нежно на чувство или возбуждающее ощущения. Они любят читать, и читать всякие книги, даже серьезные, специальные, но обыкновенно с второй, третьей страницы бросают чтение, ибо удовлетворились вполне. Фантазия их, подвижная, летучая, легкая, уже возбуждена, впечатление настроено и целый мечтательный мир, с радостями, с горестями, с адом и раем, с пленительными женщинами, с геройскими подвигами, с благородною деятельностью, всегда с какой-нибудь гигантской борьбой, с преступлениями и всякими ужасами, вдруг овладевает всем бытием мечтателя. Комната исчезает, пространство тоже, время останавливается или летит так быстро, что час идет за минуту. Иногда целые ночи проходят незаметно в неописанных наслаждениях; часто в несколько часов переживается рай любви или целая жизнь громадная, гигантская, неслыханная, чудная как сон, грандиозно-прекрасная. По какому-то неведомому произволу ускоряется пульс, брызжут слезы, горят лихорадочным огнем бледные, увлажненные щеки, и когда заря блеснет своим розовым светом в окошко мечтателя, он бледен, болен, истерзан и счастлив. Он бросается на постель почти без памяти и, засыпая, еще долго слышит болезненно-приятное физическое ощущение в сердце. Минуты отрезвления ужасны: несчастный их не выносит и немедленно принимает свой яд в новых, увеличенных дозах. Опять-таки книга, музыкальный мотив, какое-нибудь воспоминание давнишнее, старое, из действительной жизни, одним словом, одна из тысячи причин, самых ничтожных, и яд готов, и снова фантазия ярко, роскошно раскидывается по узорчатой и прихотливой канве тихого, таинственного мечтания. На улице он ходит, повесив голову, мало обращая внимания на окружающих, иногда и тут совершенно забывая действительность, но если заметит что́, то самая обык-

новенная житейская мелочь, самое пустое, обыденное дело немедленно принимает в нем колорит фантастический. Уж у него и взгляд так настроен, чтоб видеть во всем фантастическое».

И далее, что для нас особенно интересно, Достоевский подчеркивает момент реализации вовне внутренних видений фантаста. Самая обыкновенная житейская мелочь, самое пустое, обыденное дело у фантаста приобретает черты целого события: «Затворенные ставни среди белого дня, исковерканная старуха, господин, идущий навстречу, размахивающий руками и рассуждающий вслух про себя, каких, между прочим, так много встречается, семейная картина в окне бедного деревянного домика — все это уже почти приключение. Самого обыкновенного происшествия достаточно, чтобы разыгравшееся воображение создало целую историю, повесть, роман»[6].

Так и в «Хозяйке» происшествия «более чем обыкновенного» — встречи в церкви с Катериной и Муриным — было достаточно, чтобы в воображении фантаста Ордынова создать зачатки будущей истории Катерины.

Что же в этой истории действительность, а что реализованный бред больного Ордынова?

Ордынов принимает «сумасбродное» решение поселиться в квартире Муриных. «*Ясно было, что троим в такой квартире нельзя было жить*», говорит Достоевский, описывая внешность и размеры квартиры. Но в этих словах заложен и более глубокий смысл. Таким «троим» в квартире не ужиться, это ясно из обстановки, в которой протекает наем

[6] Ф. М. Достоевский. Четыре статьи 1847 года. (Из неизданных произведений). С предисл. В. С. Нечаевой. Берлин. 1922, с. 72—74. См. также XIII, 30—31. На связь «Хозяйки» с фельетонами Достоевского 1847 г. обращает внимание также В. Комарович в статье «Петербургские фельетоны Достоевского» (в кн. «Фельетоны сороковых годов» под ред. Ю. Г. Оксмана. М., изд. Академия. 1930, с. 89—124.

Ордыновым угла. «Старик был бледен как смерть, как будто готовый лишиться чувств. Он смотрел свинцовым, неподвижным, пронзающим взглядом на женщину. Она тоже побледнела сначала; но потом вся кровь бросилась ей в лицо и глаза ее как-то странно сверкнули. Она повела Ордынова в другую каморку...» «Ордынов за два шага от нее слышал, как стучало ее сердце; он видел, что вся она дрожала от волнения и как будто от страха...»

В каком душевном состоянии был сам Ордынов, мы уже знаем. Когда он переехал на новую квартиру, «сердце его так билось, что в глазах зеленело и голова шла кругом»[7]. Наступал критический период: душа не выдерживала наплыва новых жгучих впечатлений. «Всё сбилось и перемешалось в его существовании»; он чувствовал, что «вся его жизнь как будто переломлена пополам»[8]. Внешне, в повествовании, это отражается утратой критерия времени. «Уж третий день, как Ордынов жил в каком-то вихре», говорит Достоевский. Потом, без всякой последовательности, вдруг начинается абзац словами: «В недоумении воротился он в свою комнату». Три дня слились в один день. Запечатлелся образ хозяйской работницы, «маленькой сгорбленной старушонки», которая приобретает черты злой, шамкающей старухи.

Ордынов пытался читать, но только «переворачивал листы», не будучи в силах доискаться смысла. Пошел на улицу. «Озноб и жар овладевали им попеременно, и по временам сердце начинало вдруг стучать так, что приходилось прислониться к стене». Дождь, превратившийся в ли-

---

[7] Хоз. I, 304, 305 в пор. цит.

[8] Любимое определение «переломных моментов» Достоевским. См. в гл. XV-й «Игрока»: «Жизнь переламывалась надвое», ср. также письма к брату от 22 дек. 1849 г.: «Больно переломить себя надвое, перервать сердце пополам» (Письма I, 131), к бар. Врангелю от 31. III—14. IV. 1865 г.: «Вся жизнь переломилась разом надвое» (там же, с. 398).

вень, возвращает его к ощущению реальности. Врывается реалистически написанная сценка с дворником-татарином. Ордынов возвращается домой. Образ старухи начинает его преследовать: она «зорко смотрела на него с печки». Он впадает в странное сумеречное состояние. «...Ему показалось, что он заснул. По временам приходил он в себя и догадывался, что *сон его был не сон, а какое-то мучительное, болезненное забытье*». Придя в себя «после долгого, долгого времени», он заметил, что лежит на той же лавке, на которой присел после возвращения, и что над ним заботливо склонилось лицо женщины «дивно прекрасное и *как будто всё омоченное* тихими, *материнскими слезами*». После краткого просветления он снова «впал в беспамятство»[9].

Обратим внимание, что уже в этом первом полубредовом состоянии Ордынова реальные образы притягивают из глубины сознания какие-то навязчивые видения, вероятнее всего связанные с детскими воспоминаниями. Образ старухи становится враждебным: ему показалось, что он упал на кучу дров, брошенных старухою среди комнаты. Хозяйка, которая заботится о нем, приобретает в болезненном видении черты матери, в слезах над ним, бедным ребенком, склонившейся.

Ордынов приходит в себя на следующее утро.

Происходит первая,— удивительная по мастерству диалога — сцена между больным Ордыновым и Катериной.

В этой сцене Катерина дана не в чертах реального образа, а почти сказочного видения, каким ее воспринимало бредовое воображение Ордынова. Этим оправдан особый стиль, каким написана эта и следующая сцены между Ордыновым и Катериной[10].

---

[9] Хоз. I, 305—306.

[10] В. Комарович склонен стилистические особенности «Хозяйки» объяснять мотивами психологического характера. «Тот скачок вспять,— говорит он в уже упомянутой статье,— ничем, казалось, не

В мир действительности вплетается сказочная фантазия, и перед нами оживают образы, созданные воображением Ордынова. Это тем легче, что и партнером в этой игре оказался душевнобольной. Мы ниже увидим, что Катерина, насколько можно образ ее вернуть на землю, существо больное, легко подпадающее внушению бредовой фантазии Ордынова. Достаточно было ей подбросить в разгоряченный мозг Ордынова сравнение себя с красной девицей, забредшей в лесу к двенадцати разбойникам, чтобы этот мотив овладел его сознанием.

Сцена внезапно обрывается. Как во сне, «раздался стук в дверь и загремела задвижка», и это на мгновение возвращает Ордынова к реальности. Но только на мгновение.

Катерина ушла к вернувшемуся мужу. «Вдруг горячий, долгий поцелуй загорелся на воспаленных губах его, как будто ножом его ударили в сердце. Он слабо вскрикнул и лишился чувств».

«Горячий поцелуй» Катерины был только осуществленным в бредовом состоянии Ордынова желанием: ведь он слышал до того, «как она перекрестила его, уходя». Начинается второй острый и длительный приступ болезни, описанный Достоевским в большом отступлении, к которому мы еще вернемся. Пока отметим одно: творческий характер больного воображения Ордынова. «Порой он... впадал в усыпление», говорит Достоевский, «и тогда все, что случилось с ним в последние дни, снова повторялось и смутным, мятежным роем проходило в уме его». Но видение представлялось ему в странном, загадочном виде. Ему каза-

---

мотивированный возврат к изжитым традициям романтической повести 30-х годов, который так удивил современников в „Хозяйке“ и разочаровал в Достоевском, для него самого был, однако же, не чем иным, как первой попыткой заговорить наконец в литературе о своей собственной внутренней жизни» (см. упом. изд., с. 113). На связь «Хозяйки» с личными моментами жизни Достоевского той поры я укажу ниже.

лось, что какая-то старуха, «печально качая перед потухшим огнем своей белой, седой головой», говорит про себя «шепотливую, длинную сказку». И опять ужас нападал на него: «сказка воплощалась перед ним в лица и формы». И далее идет разительное описание творческого воображения больного героя: «Он видел, как всё, начиная с детских, неясных грез его, все мысли и мечты его, всё, что он выжил жизнию, всё, что вычитал в книгах, всё, об чем уже и забыл давно, всё одушевлялось, всё складывалось, воплощалось, вставало перед ним в колоссальных формах и образах, ходило, роилось кругом него; видел, как раскидывались перед ним волшебные, роскошные сады, как слагались и разрушались в глазах его целые города, как целые кладбища высылали ему своих мертвецов, которые начинали жить сызнова, как приходили, рождались и отживали в глазах его целые племена и народы, как *воплощалась*, наконец, теперь, вокруг болезненного одра его, *каждая мысль его, каждая бесплотная греза, воплощалась почти в миг зарождения*; как, наконец, он мыслил не бесплотными идеями, а целыми мирами, целыми созданиями; как он носился, подобно пылинке, во всем этом бесконечном, странном, невыходимом мире, и как вся жизнь, своей мятежною независимостью давит, гнетет его и преследует его вечной, бесконечной иронией; он слышал, как он умирает, разрушается в пыль и прах, без воскресения, на веки веков, он хотел бежать, но не было угла во всей вселенной, чтобы укрыть его. Наконец, в припадке отчаяния, он напряг свои силы, вскрикнул и проснулся»[11].

Но явь его мало разнится от преследовавших его видений... «Все ему казалось», говорит Достоевский, «что где-то продолжается его дивная сказка. Что чей-то хриплый голос действительно заводит долгий рассказ о чем-то как будто ему знакомом. Он слышал, что говорят про темные леса, про каких-то лихих разбойников, про какого-то удалого

[11] Хоз. I, 309, 311—312 в пор. цит.

молодца, чуть-чуть не про самого Стеньку Разина, про веселых пьяниц бурлаков, про одну красную девицу и про Волгу-матушку. Не сказка ли это? Наяву ли он слышит ее?» Я полагаю, что это все еще полубредовое состояние, заполненное образами, возникшими под влиянием брошенного вскользь Катериной сравнения себя со сказочной красной девицей среди двенадцати разбойников и сказок Мурина, доносившихся через перегородку, которыми он успокаивал больную жену. Ведь целый час прошел, прежде чем Ордынов мог сказать «бред прошел, началась действительность». И здесь он совершает поступок, свидетельствующий о лихорадочном возбуждении всего его существа. Он, повиснув всем телом на гвозде, вбитом вверху перегородки, отделявшей его угол от хозяйской комнаты, смотрит через отверстие в хозяйскую каморку. То, что он увидел, не представляло бы для нормального состояния ничего удивительного. Больной Мурин что-то возбужденно рассказывал Катерине, а та с вниманием его слушала. Но для Ордынова эта немая сцена была полна особого смысла — она отвечала вполне его фантастическому представлению о «голубице», полоненной злым стариком. «*По временам Ордынов думал, что все это еще сон, даже был в этом уверен*», но он настолько теряет власть над собою, что, «пробираясь, *как лунатик*, сам не понимая своего побуждения, вспыхнувшего целым пожаром в крови его, подошел к хозяйским дверям и с силой толкнулся в них; ржавая задвижка отлетела разом, и он вдруг с шумом и треском очутился среди хозяйской спальни».

Нет ничего невероятного в том, что такое неожиданное вторжение «глубокою ночью» вызвало со стороны Мурина необдуманный выстрел в Ордынова и под влиянием потрясения — припадок падучей, которой Мурин страдал.

Особенно существенна для моего понимания сюжета «Хозяйки» следующая глава.

Опять резко меняется стиль повествования — мы переносимся в мир действительности. Ордынов пришел в себя,

он выходит и во дворе встречается с дворником. Разговор ведется в реалистических, даже подчеркнуто реалистических тонах (дворник-татарин говорит на ломаном русском языке). Уже из этого разговора с дворником мы узнаем, что Мурин под влиянием личных несчастий (погибли барки в бурю на Волге и сгорел завод) отличается некоторыми странностями; дворник, вероятно, намекал на падучую. Выйдя со двора, Ордынов замечает, что «озноб снова начинает ломать его, он чувствовал тоже, что как будто земля начинала под ним колыхаться». Тут ему встречается Ярослав Ильич. Вся беседа Ордынова с Ярославом Ильичом протекает все в тех же подчеркнуто реалистических тонах. Она нужна в общем развитии сюжета, чтобы свести снова действие на землю, чтобы сказать устами Ярослава Ильича, что же было не в фантазии Ордынова, а в действительности. Со слов Ярослава Ильича мы узнаем дальнейшие подробности о Мурине: он был прежде очень богат, в бурю у него разбило несколько барок с грузом. «Завод, вверенный, кажется, управлению близкого и любимого родственника, тоже подвергся несчастной участи и сгорел, причем в пламени пожара погиб и сам его родственник». После этого он «впал в плачевное уныние, стали опасаться за его рассудок». Про него говорили, что «в болезненном припадке сумасшествия он посягнул на жизнь одного молодого купца, которого прежде чрезвычайно любил». И почти в конце этой беседы происходит такой диалог. Ордынов говорит:

« — Вы, кажется, сказали, что он живет не один?

— Я не знаю... с ним, кажется, дочь его, отвечает Ярослав Ильич.

— Дочь?

— Да-с, или, кажется, жена его; я знаю, что живет с ним какая-то женщина. Я видел мельком и внимания не обратил.

— Гм. Странно»[12].

---

[12] Хоз. I, 315, 318, 320 в пор. цит.

В этом диалоге Достоевский дает понять, что для Ярослава Ильича совершенно безразлично, кто живет с Муриным — дочь или жена. Для Ордынова же, фантазия которого работает в определенном направлении, брошенное мельком замечание Ярослава Ильича имеет большое значение.

Как только Ордынов остается сам с собою, снова меняется к концу главы стиль повествования. Как бы переходом из мира действительности в мир болезненных видений является столкновение в дверях квартиры с выходящим от Муриных хозяином дома. Не случайно Достоевский дает ему фамилию Кошмарова; после этого столкновения снова Ордынов попадает под власть кошмаров[13]. «Он чувствовал, что был раздражен и потрясен; он знал, что фантазия и впечатлительность его напряжены до крайности, и решил не доверять себе». И вот в таком состоянии, прислушиваясь к тому, что происходит за перегородкой, Ордынов задает себе вопрос: *«Кто же она? За кого она просит? Какою безвыходною страстью смущено ее сердце? Отчего оно так болит и тоскует и выливается в таких жарких и безнадежных слезах?»* Он снова впадает в забытье, и «ему вдруг показалось», что Катерина «опять склонилась над ним...» Когда он открыл глаза, она действительно «стояла перед ним, нагнувшись к лицу его, вся бледная, как от испуга, вся в слезах, вся дрожа от волнения. Она *что-то* говорила ему, *об чем-то* молила его, складывая и ломая свои полуобнаженные руки»[14].

Начинается вторая часть повести, открывающаяся бредовой сценой ночной исповеди Катерины.

Что в этой исповеди исходит от самой Катерины, что является только реализацией бреда Ордынова, трудно точно различить. Одно можно с большой долей уверенности ска-

---

[13] О символическом значении имен у Достоевского см. мою работу: «Личные имена у Достоевского» в «Сборнике Милетича». Соф. 1933, с. 409—434.

[14] Хоз. I, 321, 322 в пор. цит.

зать: *Ордынову вовсе не нужно было реального прихода Катерины к его постели, он в бреду мог сочинить всю историю, которую она ему будто бы рассказывает.*

Припомним, что все элементы повести Катерины были уже даны Ордынову до этого ночного свидания. Она сама еще при первой встрече сравнила себя с красной девицей у разбойников, она была «голубицей», над которой взял власть злой старик-разбойник. Мотив волжской разбойничьей сказки сам напрашивается больному воображению, особенно после встречи с дворником-татарином и беседой с Ярославом Ильичом. Канва повести такова: буря на Волге, гибель барок, родственник, пожар и гибель родственника в огне, дочь-жена, молодой купец, убитый при загадочных обстоятельствах. «*Сказка воплощалась перед ним в лица и формы*».

Поразительная по яркости и сказочно-приподнятому тону сцена второго ночного свидания Катерины с Ордыновым, на мой взгляд, *есть только реализованный в образы бред больного Ордынова*, в котором самую незначительную роль играют подлинные рассказы душевнобольной Катерины.

В тонах все той же сказки разыгрывается следующая сцена — своеобразное состязание между стариком Муриным и молодым Ордыновым за сердце Катерины. Мое толкование сюжета вовсе не требует реалистического понимания этой сцены. В мире действительности ее вовсе могло и не быть. Она есть дальнейшее развитие бредовой фантазии Ордынова, в которой уже он сам выступает на сцену, как *соперник* старика-Мурина, державшего в плену его «голубицу». В этой фантазии он дает себе ответ на загадку таинственной связи между Муриным и Катериной. «Обман, расчет, холодное ревнивое тиранство и ужас над бедным разорванным сердцем», вот чем объяснил он себе воображаемую власть старика над Катериной.

Я говорю, что в плане реалистическом этой сцены борьбы за Катерину вовсе не было. Она так построена и во временном ряду, что допускается такое толкование.

После ночного посещения Катерины «долго не мог он узнать часа, когда очнулся. Были рассвет или сумерки; в комнате все еще было темно. Он не мог означить именно, сколько времени спал, но чувствовал, что сон его был сном болезненным. Опомнясь, он провел рукой по лицу, *как будто снимая с себя сон и ночные видения*». Но снять этих видений он не в силах: «сердце его дрогнуло, когда в один миг пережил он воспоминанием всю прошлую ночь...» Затем он слышит удивительное пение Катерины, в котором «то слышалась первая клятва любовницы... то желание вакханки...» Ордынов не выдержал окончания этой песни и встал с постели. За этим следует непосредственно сцена с Катериной, которая ведет его на свою половину. По ее словам, «*доброе утро с добрым днем прошли*» со времени их свидания, т. е. Ордынов будто бы проспал от зари до зари («две зари прошло... как мы попрощались с тобой...»)[15].

Следующая глава, опять реалистическая, начинается так: «Когда Ордынов, бледный, встревоженный, еще не опомнившийся от вчерашней тревоги, отворил *на другой день*, часов в восемь утра дверь к Ярославу Ильичу, к которому пришел, впрочем, сам не зная зачем, то отшатнулся от изумления и как вкопанный стал на пороге, увидев в комнате — Мурина». «*Другой день*» и было утро после посещения Катерины и бредовой ночи, в которую ему привиделась вся сцена пира-борьбы. Иначе непонятно, почему повествование, с такой точностью развивающееся во времени, делает скачок через одну ночь, заставляя предполагать, что сцена пира длилась целую ночь.

Весьма показательно, что в позднейшей беседе с Муриным у Ярослава Ильича и на улице нет никакого указания на ночной пир, хотя, например, о выстреле Мурина упоминается.

---

[15] Хоз. I, 346, 336, 337 в пор. цит.

Образ Катерины в этих сценах исповеди и ночного пира настолько окрашен в тона видения, галлюцинации, что, раз так его восприняв, уже невозможно вернуть его на землю.

Ордынов в минуты просвета сам улавливает нереальность вызванного им же к жизни образа. «Жизнь моя! — прошептал Ордынов, у которого зрение помутилось и дух занялся. — Радость моя! — говорил он, не зная слов своих, не помня их, не понимая себя, трепеща, чтоб одним дуновением не разрушить обаяния, не разрушить всего, что было с ним, и что *скорее он принимал за видение, чем за действительность*: так отуманилось все перед ним». И в другом месте: «Откуда — ты, моя голубица? — говорил он, силясь подавить свои рыдания; — из какого неба ты в мои небеса залетела? Точно сон кругом меня: *я верить в тебя не могу*».

Разве можно еще яснее выразить призрачность образа Катерины? Еще больше обнаруживается эта призрачность, если обратить внимание на эротическую окраску этой сцены. В жизни реальной никогда Катерина не могла бы держать себя так, как это рисует Достоевский. Он был слишком большим художником, чтобы допустить такое несдержанное проявление страсти у Катерины. Сцена начинается с того, что очнувшийся Ордынов сжимает Катерину «в своих крепких и горячих объятиях». Она после первых слов «еще крепче, еще с большим стремлением прижалась к нему, и в неудержимом, судорожном чувстве целовала ему плечо, руки, грудь; наконец, как будто в отчаянии, закрылась руками, припала на колени и скрыла в его коленях свою голову»,... «она все крепче, все теплее, горячее прижималась к нему...» Физиологическая подпочва этого видения описана автором в словах, не требующих разъяснения. Когда Ордынов очнулся, «он не мог означить именно, сколько времени спал, но *чувствовал, что сон его был сном болезненным*. Опомнясь, он провел рукой по лицу, как будто снимая с себя сон и ночные видения. Но когда он хотел ступить на пол, то почувствовал, что как будто *все тело его*

было разбито и истомленные члены отказывались повиноваться. Голова его болела и кружилась, и все тело обдавало то мелкой дрожью, то пламенем».

В мире реальном совершенно исключен и тот характер диалога, который происходит между Ордыновым и Катериной, невозможен и монолог-сказка об «испорченной злым стариком девушке», который вложен в уста Катерины. Образ старика-Мурина выдает также свое происхождение: «*злой старик его сна* (в это верил Ордынов) *был въявь пред ним*», говорит о нем автор.

Можно было бы еще многими мелкими черточками из этих двух сцен показать их бредовое происхождение, но думаю, уже по сказанному легко каждому удостовериться в оправданности такого толкования.

Наконец, в последней главе повести Достоевский сам словами реального Мурина рассказывает, «что же было», дополняя ранее известное со слов дворника и Ярослава Ильича. Катерина, жена Мурина, приходится ему дальней родственницей. Росла она в лесу меж бурлаков и заводчиков. Случился пожар, во время которого сгорели ее мать и отец. Под влиянием этого она «повредилась». Она все ищет «милого дружка да зазнобушку». Старик-муж ее отвлекает тем, что «улещает ее сказками». Сам он, как мы уже видели, подвержен падучей.

Болезнь Ордынова, разыгравшаяся в такой обстановке, должна была привести к столкновению со стариком. Больная Катерина в молодом жильце увидела «милого дружка» и потянулась к нему. Мурин, естественно, испугался возможного исхода этого влечения. Он заподозрил барина в желании использовать подвернувшийся случай. «А я ведь, сударь, видел», говорит Мурин Ордынову в присутствии Ярослава Ильича, «как она... примерно, спознавалась-то с вами, вы, то есть, примером сказать, ваше сиятельство относительно любви к ней польнуть пожелали...» Достоевский точно нарочно переходит на мещанский диалект в го-

воре Мурина, подчеркивая характерные слова, как «ейная», «не роптаем», чтобы резче подчеркнуть перенесение действия в реальную будничную обстановку. И Мурин по-своему просто объясняет странное поведение своего жильца: «книжек вы, сударь, больно зачитались; скажу, умны больно стали; оно, то есть, как по-русски говорится у нас, по-мужицкому, ум за разум зашел...»[16]

Только к самому концу повести образ Мурина снова приобретает черты, напоминающие слегка «злого старика сна Ордынова». Но это объясняется тем, что реальный Мурин вновь преломляется чрез субъективно окрашенное представление Ордынова. И это тем понятнее, что заключительная беседа со стариком происходит, когда Ордынов «глухо почувствовал», выйдя от Ярослава Ильича, «что его душит болезнь». Ордынов был на грани безумия: «жест его, взгляд, непроизвольные движения дрожавших посинелых губ,— все предсказывало в нем помешательство». Понятно, что реальный Мурин снова заслоняется преследовавшим его образом злого старика. «Философствование» Мурина в этой заключительной сцене сильно отдает философией самого Ордынова, которая нашла образное выражение в сочиненной им из самого обыкновенного случая истории.

Мы знаем, что Ордынов после переезда обратно к немцу Шпису «в тот же день» занемог и «только через три месяца мог встать с постели». Он впал в «злую, очерствелую ипохондрию» и находил некоторое облегчение в молитве. «Несчастный чувствовал страдания свои и просил исцеления у Бога». При этом «что-то похожее на мистицизм, на предопределение и таинственность начало проникать в его душу».

Так кончается личная трагедия во многом загадочного героя Достоевского.

Но чтобы окончательно подчеркнуть, что *трагедия эта была в душе Ордынова, а не вовне — в окружающих его событи-*

[16] Хоз. I, 325, 322, 36, 349, 351 в пор. цит.

ях,—Достоевский снимает последний налет таинственности с Мурина и его жены. Кошмаров оказался просто содержателем воровского притона, а Мурин... даже и этого о нем сказать нельзя. На вопрос Ордынова при последней встрече с Ярославом Ильичом «Он тоже был в шайке?» последний отвечает: «Мурин не мог быть между ними. Ровно за три недели он уехал с женой к себе, в свое место».

Таким прозаическим аккордом оканчивается самая фантастическая из повестей Достоевского.

3. Самотворчество

> «Жить — значит сделать художественное произведение из себя».
>
> (*Достоевский*. Фельет. 27 апр. 1847 г. «Спб. Вед.»)

Какое значение для понимания «Хозяйки» имеет мое толкование ее сюжета? В конечном счете могут сказать, что в сущности ведь ничего не меняется от того, что трагедия Катерины — только реализованный бред Ордынова.

Прежде всего, отвечу я, в моем толковании «Хозяйка» становится понятной со стороны ее художественного выполнения. Смешение стилей, которое так раздражало критику, становится художественно оправданным. Оценка Белинского, данная им в письме к Анненкову, только свидетельствует о бессилии тогдашней критики уловить тайну художественного приема Достоевского. «Не знаю, писал ли я Вам», говорит в этом письме Белинский, «что Достоевский написал повесть „Хозяйка",—ерунда страшная! В ней он хотел помирить Марлинского с Гофманом, подболтавши немного Гоголя...»[17] Не по отсутствию ли правильного под-

[17] Письмо от 15 февр. 1848 г. См. Письма Белинского под ред. Е. А. Ляцкого. Т. III, с. 338. Ср. также отзывы в письме к В. П. Боткину от 4 ноября 1847 г. (там же, с. 286) и в письме к Анненкову от

хода к таким, несколько особняком стоящим произведениям в творчестве Достоевского, как «Хозяйка» и «Вечный муж», они чаще всего обходятся молчанием и современной критикой, не знающей, с каким критерием к ним подойти?

Но не только в этом одном оправданность моего толкования «Хозяйки».

Главное — *в перемещении при таком подходе внимания от образа Катерины к самому Ордынову*. Он, и только он один, является героем повести «Хозяйка»: образ же Катерины есть лишь художественное обобщение внутреннего конфликта в душе Ордынова, только символ, раскрывающий какую-то тайну его внутреннего мира. Проникнуть в эту тайну, понять ее символ можно только при таком подходе к «Хозяйке», как сделано выше.

Но в таком случае совершенно неизбежен и следующий шаг в моем исследовании — переход от анализа «Хозяйки» к установлению ее связи с личностью автора[18]. Если «Хо-

---

20 ноября 1847 г. (там же, с. 296). Непонимание критикой ранних произведений Достоевского действовало на него удручающе и не раз заставляло сомневаться в правильности избранного им пути. В частности, Достоевский и «Хозяйку» считал слабой вещью. Об этом он писал Краевскому в письме от 1 февраля 1849 г.: «Оттого, что я, чтоб исполнить слово и доставить к сроку, насиловал себя, писал между прочим такие дурные вещи или — такую дурную вещь, как „Хозяйку", тем впадал в недоумение и в самоумаление и долго потом не мог собраться написать серьезного и порядочного. Каждый мой неуспех производил во мне болезнь» (Письма, I, с. 115)

[18] Естественно, что здесь я ближе всего подхожу к выводам фрейдовской школы. Но, как это уже видно из моего теоретического введения, для меня на первом месте стоит не характерология самого Достоевского, а произведение как законченный творческий акт. Вскрытие связей с личностью автора важно для меня постольку, поскольку подводит меня к произведению. Поэтому читатель не найдет в моей работе столь подробного анализа душевной жизни Достоевского, как в обычных работах сторонников фрейдовской школы. Это просто не входит в мою задачу, да я и не могу себя считать спе-

зяйка» есть в значительной мере реализованный вовне бред Ордынова, то *содержание этого бреда, его материал, творчески переработанный и художественно оформленный, был не задан, а дан уже в душе его автора*.

Достоевский в своем творчестве пользовался материалами своих душевных переживаний и окрашивал самое творчество в тона этих переживаний. Даже больше—*Достоевский переносил в свои произведения самый механизм своих душевных видений, придавая своим сновидениям и галлюцинациям черты реально протекающих событий*. Он как бы эксплуатировал свою душевную болезнь в целях художественного творчества[19]. Думаю, по существу дело было глубже—подобно тому, как «уход в болезнь» спасает иногда личность

циалистом в этой области. Но должен сказать, что нет другого произведения, к которому можно так легко применить учение Фрейда об «эдиповом комплексе», как «Хозяйка». И. Нейфельд (Iolan Neufeld. Dostojewski. Skizze zu einer Psychoanalise. Wien, Int. Ps. Verl. 1923, русск. перевод И. Нейфельд. Достоевский. Психоаналитический очерк под ред. проф. З. Фрейда. Пер. Я. Друскина. Пет. 1925) вообще не подошел почему-то к этому кладу для фрейдиста. Больше использовала для психоанализа «Хозяйку» рано умершая ученица проф. В. М. Бехтерева, Т. К. Розенталь в своей незаконченной работе «Страдание и творчество Достоевского—психоаналитическое исследование» в журн. «Вопросы изучения и воспитания личности», 1919, №1, с. 88—107. Есть у меня в этой главе известные точки соприкосновения и с работой К. К. Истомина «Из жизни и творчества Достоевского в молодости. Введение в изучение Достоевского. Первая глава. Три озарения молодости», прочитанной в сборн. «Творческий путь Достоевского» под ред. Н. Л. Бродского. Л. 1924 г. См. также посмертную статью Н. Е. Осипова «Страшное у Гоголя и Достоевского» в сборн. «Жизнь и Смерть» Пр. 1935. Т. I, с. 132—134.

[19] К этому же выводу пришел и П. С. Попов в уже упоминавшейся работе. Говоря о механизме душевных переживаний, он добавляет: «Достоевский перенес эти схемы в самые произведения, применив их при развертывании замыслов и сюжетов своих романов». См. сборн. «Достоевский», изд. Гос. Ак. Худ. Наук. М. 1928. Выпущен в свет только в 1931 г., с. 218.

от физического крушения, так и «уход в творчество» для душевных организаций типа Достоевского является спасением личности от душевного заболевания.

Обстановка, в которой шла работа над «Хозяйкой», по моему мнению, дает известное обоснование такому пониманию творчества Достоевского.

В переписке Достоевского почти не сохранилось следов от его работы над «Хозяйкой». Первое упоминание Достоевским «Хозяйки», по-видимому, находится в недатированном письме, относящемся к концу октября 1846 г. В этом письме Достоевский говорит: «Я не пишу и „Сбритых бакенбард". Я все бросил, ибо все это есть не что иное, как повторение старого, давно уже мною сказанного. Теперь более оригинальные, живые и светлые мысли просятся из меня на бумагу. Когда я дописал „Сбритые бакенбарды" до конца, все это представилось мне само собою. В моем положении однообразие — гибель. *Я пишу другую повесть и работа идет, как некогда в „Бедныхъ людях", свежо, легко и успешно.* Назначаю ее Краевскому... Между тем, написав повесть к Январю, перестаю печатать совсем до самого будущего года, а пишу роман, который уж и теперь не дает мне покоя»[20]. Надо думать, что повесть «более оригинальная» и была «Хозяйка»[21]. Уже прямо Достоевский называет «Хозяйку» в письме к брату, М. М. Достоевскому, в тоже недатированном письме, относящемся к началу (янв.-февр.) 1847 года. «Я пишу мою „Хозяйку". Уже выходит лучше „Бедных людей". Это в том же роде. Пером моим водит родник вдохновения, выбивающийся прямо из души, не так как в Прохарчине, которым я страдал все лето»[22]. 9 сен-

---

[20] Письма I, 100. О датировке см. т. ж. примечания, с. 493—494.

[21] «Господин Прохарчин» уже был к этому времени закончен и появился в октябрьской книжке «Отечественных записок». Роман, о котором упоминает Достоевский, очевидно, «Неточка Незванова».

[22] Письма I, 108 и примеч., с. 496.

тября 1847 года Достоевский пишет брату: «Я теперь нездоров и кончаю повесть, чтоб напечатать ее в Октябре месяце. И потому тороплюсь»[23]. Действительно, в октябрьской книжке «Отечественных Записок» появилось начало повести «Хозяйка»[24].

Таким образом, Достоевский работает над «Хозяйкой» осенью 1846 года и зимою и осенью 1847 года. Присмотримся ближе к этому периоду жизни Достоевского.

Достоевский 40-х годов ярко выраженный тип «фантаста» и мечтателя. Он сам вскрывает не раз в себе эту особенность. Достаточно перечитать его переписку с братом этого периода, обратиться к его позднейшим воспоминаниям своей юности и вчитаться в его произведения, чтобы восстановить его душевный облик[25].

«Мечтательство» Достоевского есть тот душевный фон, который им перенесен в психологию Ордынова, без которого не может быть понята и душевная болезнь его. Поэтому, если мы хотим в дальнейшем показать, как Достоевский использовал внутренний мир своих переживаний, перевоплотив их в «Хозяйке», то нам надлежит вскрыть и ту почву, которая дала всходы болезненным цветам его фантазии.

«Конец сороковых годов — эпоха моих самых беззаветных и страстных мечтаний», вспоминает сам Достоевский. В анонимном фельетоне «Петербургские сновидения в сти-

---

[23] Т. ж., с. 111.

[24] «Отеч. Записки» 1847, т. 54, окт., 396—424; т. 55, дек., 318—414.

[25] Я думаю, напрасно в литературе о Достоевском пытаются этому мечтательству придать ограниченное толкование, в смысле мечтательства в области социальной, понимая под ним своеобразный утопизм. См. у В. Комаровича «Юность Достоевского»: «мечтательство Достоевского 40-х годов ясно обнаруживает свою утопическую основу: дух кружка Бекетовых, отчасти Буташевича-Петрашевского, а в особенности того, который сложился осенью 1848 года» («Былое» 1924, №23, с. 32). Истоки этого мечтательства у Достоевского субъективны и связаны с его психическим складом.

хах и прозе» (1861 г.), несомненно принадлежащем перу Достоевского, он говорит о своих юношеских годах: «И чего я не перемечтал в моем юношестве, чего не пережил всем сердцем, всей душой моей в золотых и воспаленных грезах, точно от опиума. Не было минут в моей жизни полнее, святее и чище. Я до того замечтался, что проглядел всю мою молодость...»[26] О том, что эти самопознания не являются позднейшим опоэтизированием своей юности, свидетельствуют художественные произведения Достоевского раннего периода с его излюбленным героем-мечтателем. «*Я былъ тогда страшный мечтатель*», вспоминает о себе Достоевский в «Дневнике писателя»; «*я мечтатель*», говорит и герой «Белых ночей».

Но мечтательность Достоевского была мало похожа на распространенную манеру романтического мечтательства, питавшегося больше литературными мотивами, чем собственными душевными истоками[27].

Корни мечтательства Достоевского были значительно глубже. Не случайно он предостерегает брата в уже раз цитированном письме от неравновесия между «внутренним» и «внешним». В нем самом «внутреннее» взяло слишком опасный верх. Он знает по опыту, что раз это случится, то «нервы и фантазия займут очень много места в существе. Всякое внешнее явление с непривычки кажется колоссаль-

---

[26] Полн. собр. соч. XIII, 157.

[27] Поэтому я с осторожностью отношусь к сближениям между Достоевским и некоторыми из его ранних друзей. Так, мне представляется вряд ли оправданным предположение, что для создания образа Ордынова Достоевский использовал свои припоминания о друге своей юности Шидловском. (См. М. Алексеев. Ранний друг Достоевского. Од. 1921, с. 26 и Долинин, Письма, I, с. 463—464.) Мало общего также я нахожу между «мечтательством» Достоевского и А. Н. Плещеева, на котором особенно настаивает В. Комарович. (См. ст. «Юность Достоевского», «Былое», т. XXIII, с. 28—33.)

ным и пугает как-то. Начинаешь бояться жизни»[28]. И тогда наступает то душевное состояние, которое Достоевский в другом месте назвал «мистическим ужасом». «Это — самая тяжелая, мучительная боязнь чего-то, чего я сам определить не могу, чего-то непостигаемого и несуществующего в порядке вещей, но чтó непременно может быть, сию же минуту осуществится, как бы в насмешку всем доводам разума, придет ко мне и станет передо мною, как неотразимый факт, ужасный, безобразный и неумолимый. Боязнь эта возрастает обыкновенно все сильнее и сильнее, несмотря ни на какие доводы рассудка, так что, наконец, ум, несмотря на то, что приобретает в эти минуты, может быть, еще большую ясность, тем не менее, лишается всякой возможности противодействовать ощущениям. Его не слушаются, он становится бесполезен, и это раздвоение еще больше усиливает пугливую тоску ожидания. Мне кажется, такова отчасти тоска людей, боящихся мертвецов. Но в моей тоске неопределенность опасности еще более усиливает мучения»[29].

Как раз в период, предшествующий работе над «Хозяйкой», на общем фоне «мечтательного» душевного склада Достоевского начинают выявляться болезненные уклоны, доводившие его до состояния, близкого к душевному заболеванию. Доктор Яновский, познакомившийся с Достоевским в 1846 году и близко сошедшийся с ним, отмечает в нем явления острого нервного возбуждения. Об этом он, между прочим, пишет брату: «Я не писал тебе оттого, что был болен при смерти в полном смысле этого слова. Болен

[28] Письма, I, 106. На связь этого письма с «Хозяйкой» обратил внимание также и Долинин. В примечаниях к этому письму он пишет: «„Вне должно быть уравновешено с внутренним“ — соответствует вполне психологической мотивировке роли главного героя „Хозяйки“, как и основным чертам его характера» (Письма, I, 496).

[29] Униж. и Оск. III, 46—47.

я был в сильнейшей степени раздражением всей нервной системы, а болезнь устремилась на сердце, произвела прилив крови и воспаление в сердце, которое едва удержано было пьявками и двумя кровопусканиями»[30]. Вспоминая позже этот период своего знакомства с доктором Яновским, Достоевский в письме к нему от 4 янв. 1872 г. писал: «Вы любили меня и возились со мною, больным *душевною болезнью* (ведь я теперь сознаю это) *до моей поездки в Сибирь*, где я вылечился»[31].

Два события во внешней жизни Достоевского сыграли весьма существенную роль в обострении его душевного состояния. «Разложение его литературной славы» и увлечение А. Я. Панаевой.

«У меня есть ужасный порок: неограниченное самолюбие и честолюбие»[32], признается Достоевский брату. До каких чудовищных размеров разыгралось его самомнение, видно, например, из письма к брату от 16 ноября 1845 года: «Ну, брат, никогда, я думаю, слава моя не дойдет до такой апогеи, как теперь. Всюду почтение неимоверное, любопытство на счет меня страшное. Я познакомился с бездной народу самого порядочного. Князь Одоевский просит меня осчастливить его своим посещением, а граф Соллогуб рвет на себе волосы от отчаяния. Панаев объявил ему, что есть талант, который их всех в грязь втопчет. Соллогуб обегал всех и, зашедши к Краевскому, вдруг спросил его: Кто это Достоевский? Где мне *достать Достоевского*? Краевский, который никому в ус не дует и режет всех напропалую, отвечает ему, что Достоевский не захочет вам сделать чести осчастливить вас своим посещением. Оно и действительно так; аристократишка теперь становится на ходули и думает, что уничтожит меня величием своей ласки. Все меня при-

[30] Письмо от 26 апр. 1846 г. Письма, I, 90.

[31] Биогр. II, 316. Подчеркнуто Достоевским.

[32] Письмо от 1-го апр. 1846 г. Письма, I, 89.

нимают, как чудо. Я не могу даже раскрыть рта, чтобы во всех углах не повторяли, что Достоевский то-то сказал. Достоевский то-то хочет делать. На днях воротился из Парижа поэт Тургенев (ты верно слыхал) и с первого раза привязался ко мне такою привязанностью, такой дружбой, что Белинский объясняет ее тем, что Тургенев влюбился в меня...»[33]

Понятно, что внезапный срыв, после головокружительного успеха «Бедных людей», должен был произвести удручающее впечатление на психику Достоевского. После неудачи с «Двойником» он жалуется в письме 16 мая 1846 г. брату: «Я решительно никогда не имел у себя такого тяжелого времени. Скука, грусть, апатия и лихорадочное судорожное ожидание чего-то лучшего мучат меня. А тут болезнь еще. Черт знает что такое? Кабы как-нибудь пронеслось все это»[34].

Начинается какое-то судорожное искание выхода. Лето он проводит у брата в Ревеле. Осенью, по возвращении в Петербург, происходит сближение с кружком Бекетовых и отдаление от Белинского. «У меня здесь ужаснейшая тоска. И работаешь хуже. А у вас жил как в раю, и черт знает, давай мне хорошего, я непременно сам сделаю своим характером худшее»[35].

Его одолевает мечта вырваться за границу, в Италию. 7 окт. 1846 г. он пишет: «Я еду не гулять, а лечиться». «Петербург — ад для меня. Так тяжело, так тяжело жить здесь! А здоровье мое, слышно хуже...» И дальше, в том же письме: «Я теперь почти в паническом страхе за здоровье. Сердцебиение у меня ужасное, как в 1-е время болезни»[36].

Трудно недооценить значение этого удара по самолюбию Достоевского. В его творчестве наступает какая-то заминка. Мы видим, что после работы над «Двойником» он

---

[33] Т. ж., 84. Подчеркнуто Достоевским.

[34] Т. ж., 92—93.

[35] Письмо от 17 сент. 1846 г. Письма, I, 95.

[36] Т. ж., 96, 97.

точно теряет веру в себя. Он закончил «Двойника» все еще в том состоянии самообольщения, которое им овладело после успеха «Бедных людей». «Голядкин в 10 раз выше „Бедных людей“, пишет он брату. Наши говорят, что после „Мертвых душ“ на Руси не было ничего подобного, что произведение гениальное и чего-чего не говорят они! С какими надеждами они все смотрят на меня! Действительно Голядкин удался мне донельзя»[37]. Но холодный прием, оказанный новому произведению Достоевского, сразу наносит удар его самолюбию, непомерно разросшемуся: «Идея о том, что я обманул ожидания и испортил вещь, которая могла бы быть великим делом, убивала меня. Мне Голядкин опротивел. Многое в нем писано наскоро и в утомлении. 1-ая половина лучше последней. Рядом с блистательными страницами есть скверность, дрянь, из души воротит, читать не хочется. *Вот это-то создало мне на время ад, и я заболел от горя*»[38].

Но не только это создало Достоевскому «ад» в период, предшествовавший творческой работе над «Хозяйкой». Был еще один удар по его самолюбию, о силе которого можно догадываться не столько по биографическим данным, сколько по отражению его в творчестве Достоевского.

В самый разгар своего писательского успеха, когда, по его собственным словам, «он был упоен славой своей», Достоевский знакомится с А. Я. Панаевой. Она сразу производит на него большое впечатление. «Вчера я первый раз был у Панаева и, кажется, влюбился в жену его. Она умна и хорошенькая, вдобавок любезна и пряма донельзя», пишет он брату 16 ноября 1845 года[39].

По всей видимости, это было первое реальное увлечение Достоевского. Конечно, в его мечтах женщина должна

---

[37] 1 февр. 1846 г. Письма, I, 87.

[38] 1 апр. 1846 г. Т. ж. 89.

[39] Т. ж., 85.

была занимать и прежде большое место. Для людей его психологического склада так характерна любовь «воображаемая» и боязнь любви реальной. Вспомним хотя бы, как мечтательный герой «Белых ночей» признается Настеньке: «Ведь вот уж мне двадцать шесть лет, а я никого никогда не видал... Поверите ли, ни одной женщины, никогда, никогда! Никакого знакомства! И только мечтаю каждый день, что наконец-то когда-нибудь я встречу кого-нибудь». Или непосредственно за этим признанием следующий диалог:

«—Ах, если б вы знали, сколько раз я был влюблен таким образом!..

—Но как же, в кого же?

—Да ни в кого, в идеал, в ту, которая приснится во сне. Я создаю в мечтах целые романы»[40].

При встречах же с реальной женщиной он робел и терялся[41].

Известен тягостный эпизод из жизни Достоевского этого периода, послуживший темой для написания эпиграммы И. С. Тургенева и Н. А. Некрасова «Рыцарь горестной

---

[40] Бел. Ночи. I, 478.

[41] Др. Ризенкампф в своих воспоминаниях, относящихся к 1842—44 гг., между прочим говорит: «Молодые люди, в своих двадцатых годах обыкновенно гонятся за женскими идеалами, привязываются к хорошеньким женщинам. Замечательно, что у Ф. М. ничего подобного не было заметно. К женскому обществу он всегда казался равнодушным и даже чуть ли не имел к нему какую-то антипатию». Последнее замечание заставляет подозревать в Д-ом не равнодушие, а скорее заостренность сексуальных переживаний, как известно, часто сопровождающихся боязнью женщин, до женофобии». Сам Ризенкампф вынужден сделать известную оговорку: «м. б., и в этом отношении он скрывал кое-что, по крайней мере меня удивляло, что он не мало интересовался стихами влюбленного П. Сушкова, адресованными, как известно, к актрисе Семеновой-Асенковой, и особенно любил романс „Прости меня, прелестное созданье“, который он то и дело распевал про себя». Биогр. I, 64—65.

фигуры...» Когда Достоевский на вечере у Виельгорских в начале 1846 года был представлен известной красавице Сенявиной, с ним внезапно случился припадок падучей[42].

Та же Панаева в своих воспоминаниях пишет о Достоевском: «С первого взгляда на Достоевского видно было, что это страшно нервный и впечатлительный молодой человек. Он был худенький, маленький, белокурый, с болезненным цветом лица; небольшие серые глаза его как-то тревожно переходили с предмета на предмет, а бледные губы нервно передергивались... По молодости и нервности, он не умел владеть собой и слишком явно высказывал свое авторское самолюбие и высокое мнение о своем писательском таланте. Ошеломленный неожиданным блистательным первым своим шагом на литературном поприще и засыпанный похвалами компетентных людей в литературе, он, как впечатлительный человек, не мог скрыть своей гордости перед другими молодыми литераторами, которые скромно выступили на этом поприще со своими произведениями. С появлением молодых литераторов в кружке, беда была попасть им на зубок, а Достоевский, как нарочно, давал к этому повод своею раздражительностью и высокомерным тоном, что он несравненно выше их по своему таланту. И пошли перемывать ему косточки, раздражать его самолюбие уколами в разговорах; особенно на это был мастер Тургенев — он нарочно втягивал в спор Достоевского и доводил его до высшей степени раздражения. Тот лез на стену и защищал с азартом иногда нелепые взгляды на вещи, которые сболтнул в горячности, а Тургенев их подхватывал и потешался... У Достоевского явилась страшная подозрительность... Достоевский заподозрил всех в зависти к его таланту и почти в каждом слове, сказанном без всякого умысла, находил, что желают умалить его произведение,

[42] Полн. собр. стих. Некрасова под ред. К. И. Чуковского. М.—Л. Изд. Academia 1924, с. 501 и 628—630.

нанести ему обиду. Он приходил уже к нам с накипевшей злобой, придирался к словам, чтобы излить на завистников всю желчь, душившую его. Вместо того, чтобы снисходительно смотреть на больного нервного человека, его еще сильнее раздражали насмешками»[43].

Можно себе представить, как болезненно отразились на душевном состоянии Достоевского насмешки его друзей, имевших целью поставить его в смешное положение перед любимой женщиной.

Надо помнить, что А. Я. Панаева, очаровательная Eudoxie, в эти годы была окружена общим обожанием. Она была, по единодушным отзывам, красива и обаятельна.

Вот как ее характеризует А. А. Фет в своих воспоминаниях: «Это была небольшого роста, не только безукоризненно красивая, но и привлекательная брюнетка. Ее любезность была не без оттенка кокетства. Ее темное платье отделялось от головы дорогими кружевами или гипюрами; в ушах у нее были крупные бриллианты, а бархатистый голос звучал капризом избалованного мальчика. Она говорила, что дамское общество ее утомляет и что у нее в гостях одни мужчины»[44]. Н. А. Некрасов уже переживал мучительно свое увлечение, но еще не стал ее мужем[45]. Достоевский, очевидно, не понимал того несколько смешного положения, в которое он ставил себя в качестве обожателя этой «эффектной брюнетки». С развившимся до крайности самолюбием, потерявший всякую перспективу под влияни-

---

[43] Авдотья Панаева (Е. А. Головачева). Воспоминания. Испр. изд. под ред. Корнея Чуковского. Лен. 1927, с. 196—198. К теме «Тургенев и Достоевский» см. работу Ю. Никольского: «Тургенев и Достоевский (История одной вражды)». Соф. 1921.

[44] А. А. Фет. Мои воспоминания. Ч. I. М. 1890, с. 32.

[45] Они познакомились в 1843 году и сблизились только в 1848 г. См. К. Чуковский. Жена поэта (Авдотья Яковлевна Панаева). Петерб. 1922, с. 17.

ем первого литературного успеха, он должен был болезненно переносить свое поражение в гостиной А. Я. Панаевой. Думаю, не здесь ли разгадка некоторых мотивов «Двойника», появившегося именно в это время, в частности мотива любовной неудачи (Клара Олсуфьевна).

Рядом с упоминанием о первом посещении дома Панаевых есть у Достоевского так не вяжущееся с его образом и со всем, что мы о нем знаем, признание в стиле развязного гуляки и беспутника. «Минушки, Кларушки, Марианны и т. п. похорошели донельзя, но стоят страшных денег. На днях Тургенев и Белинский разбранили меня в прах за беспорядочную жизнь». Не есть ли это только «голядкинское» отдвоение от себя воображаемого светского, как все, молодого человека, вовсе в действительности не существовавшего?[46]

В переписке увлечение Панаевой отразилось мало. Но что в жизни Достоевского эта *первая неудачная любовъ* сыграла свою роль, свидетельствует письмо к брату от 1-го февраля 1846 года: «*Я был влюблен не на шутку в Панаеву, теперъ проходит, а не знаю еще*. Здоровье мое ужасно расстроено; я болен нервами и боюсь горячки или лихорадки нервической»[47].

Но в какой же связи стоят эти биографические факты с «Хозяйкой»? Прежде всего, они рисуют нам ту душевную атмосферу, в какой родились болезненные видения Досто-

---

[46] Письма, I, 85. На иной точке зрения стоит в этом вопросе К. К. Истомин. С этим периодом К. К. Истомин связывает так им называемое «второе озарение» Достоевского, имевшее большое значение в его душевном развитии. В это время в Достоевском, по его мнению, проснулась страсть и он бросился в омут. «Таково второе озарение Д-го, озарение, которое вспыхнуло ярким пламенем на острие плоти и в угрюмом предчувствии женских чар и стихийной страсти впервые осветило двуликий образ физической любви» (Уп. раб., с. 12—13).

[47] Письма, I, 87.

евского, затем реализованные им в творческом претворении. Но этого мало, эти факты дают указание и на непосредственные душевные шоки, которые подготовили до известной меры характер самих болезненных видений. Я не берусь вскрывать всего хода душевных движений Достоевского, но все же позволяю себе выдвинуть следующую гипотезу.

Душевное состояние Достоевского, как мы видели, в период, предшествовавший творческой работе над «Хозяйкой», было перенапряжено до крайности. Два непосредственно друг за другом следующих психических шока грозили окончательно сломить его физически и морально. Не будь у Достоевского творческого дара, он и не вынес бы той душевной нагрузки, которая легла на его нервную, впечатлительную душу. Но здесь, может быть, впервые, Достоевский осознал в себе целительную силу творчества. Он перевел нервную энергию, снедающую его, на другое колесо — колесо творческой фантазии. Ему удалось изжить болезнь путем художественного отображения внутреннего мира своих переживаний.

После периода душевной депрессии впервые бодрые ноты появляются у него именно во время работы над «Хозяйкой». Он отдался творчеству с необычайной живостью. «Я все бросил: ибо все это есть не что иное, как повторение старого, давно уже мною сказанного. Теперь более оригинальные, живые и светлые мысли просятся из меня на бумагу...», «работа идет... свежо, легко и успешно...» (1846 г.)[48], «независимость положения и, наконец, работа для Святого Искусства, работа святая, чистая в просторе сердца, которое еще никогда так не дрожало и не двигалось у меня, как теперь перед всеми новыми образами, которые создаются в душе моей. Брат, я возрождаюсь, не только нравственно, но и физически. Никогда не было во мне столько обилия и ясности, столько ровности в характере, столько здоровья

[48] Конец окт. 1846 г. Письма, I, 100.

физического...»[49], «пишу день и ночь...», «здоровье мое хорошо, так что о нем уж и нечего писать более...» «пишу я с рвением...»[50], «пером моим водит родник вдохновения, выбивающийся прямо из души...»[51] — всё это высказывания, падающие на период работы над «Неточкой Незвановой», которая, по его словам, «будет исповедь, как Голядкин, хотя в другом тоне и роде», и «Хозяйкой», очень тесно связанной, как я пытаюсь показать, с внутренним миром Достоевского.

«Уход в творчество» — вот путь, который спас Достоевского от душевного заболевания, но в таком случае и следы этой душевной тревоги должны были ярко отразиться в его творческих достижениях. В «Хозяйке» нетрудно обнаружить эту связь между произведением и личностью автора[52].

Известно, что под давлением душевного конфликта у взрослого человека очень часто оживают инфантильные воспоминания. Детство оживает именно в тех своих переживаниях, которые чем-то связаны с душевной трагедией сегодняшнего дня.

---

[49] 26 ноября 1846 г. Сам Достоевский приписывал эту перемену в себе обществу Бекетовых, с которыми он сблизился и к которым переехал: «они меня вылечили своим обществом» (Письма, I, 103). Но причина резкого перелома не могла быть только в этом, она лежала глубже.

[50] 17. XII. 1846. Т. ж., 104.

[51] Нач. 1847 г. Т. ж., 108.

[52] К. Истомин делает интересную попытку биографического истолкования другой ранней повести Достоевского — «Господин Прохарчин». Он толкует ее как «затаенно-мучительный ответ гения на „шуточки“ своих литературных недругов» (см. упом. раб., с. 33, ср. также с. 27). В. Комарович несколько ослабляет эту гипотезу указанием, что повесть «Господин Прохарчин» писалась до расхождений Достоевского с Некрасовым (см. В. Комарович, «Достоевский». С. 30). Но он не прав, говоря, что повесть эта «писалась еще в самый разгар честолюбивых и самоуверенных надежд и мечтаний Достоевского». Как видно из вышеприведенных выдержек из писем Достоевского, уже к лету 1846 г., под влиянием неудачи с «Двойником», он переживал душевную депрессию.

Понятно, что любовная неудача Достоевского оживила в нем ту сторону детских переживаний, которые определяются фрейдовским понятием «эдипова комплекса», характеризующегося в грубых чертах у мальчика чувством нерасположения к отцу и борьбой за безраздельное обладание любовью матери. Это чувство было поддержано у Достоевского и окрашено сознательными наслоениями в связи с существовавшей семейной трагедией в доме его родителей. Хотя никаких точных указаний на наличность разлада в семье Достоевских не сохранилось, но все же ряд косвенных показаний убеждает в этом с несомненностью. Известно, как неохотно Достоевский говорил о своем отце и с какой нежностью вспоминал свою мать. Доктор Яновский в своих воспоминаниях говорит: «В это время он сообщил мне многое о тяжелой и безотрадной обстановке его детства, хотя благоговейно отзывался всегда о матери, о сестрах и о брате Михаиле Михайловиче; об отце он решительно не любил говорить и просил о нем не спрашивать, а также мало говорил о брате Андрее Михайловиче»[53].

Существует показание, что болезнь Достоевского связана с каким-то тяжелым эпизодом его ранней юности. Об этом говорит Ор. Миллер в своих материалах для жизнеописания Достоевского: «Есть еще одно, совершенно особое свидетельство о болезни Ф. М-ча, относящее ее к самой ранней его юности и связывающее ее с трагическим случаем в их семейной жизни. Но хотя это и передано мне на словах очень близким к Ф. М-чу человеком, я ниоткуда более не встретил подтверждения этому слуху, и потому и не решаюсь подробно и точно его изложить»[54]. Из воспоминаний Л. Ф. Достоевской известно, что Мих. Андр. Достоевский был алкоголиком и обладал мрачным неуживчивым характером. Став небольшим помещиком, он проявил большую жес-

---

[53] В. Е. Чешихин-Ветринский, I, 44.

[54] Биогр. I, 141.

токость по отношению к своим крепостным. Эта жестокость стоила ему жизни: он был убит своими же крепостными[55].

Если предположить, что Достоевский в детстве бывал не раз свидетелем вспышек жестокого гнева отца, если связать это с горячей любовью к обиженной и безропотно все переносящей матери, то станет понятным, как впоследствии, путем психического сгущения, в воображении Достоевского создался образ «слабого сердца» и жестокого, властного мужа, к себе привязавшего нерасторжимыми узами слабую безвольную женщину. Понятна и та роль, которая в видении отводилась ему самому,—роль героя-освободителя, стремящегося вырвать «жертву» из когтей «хищника». Но непосредственному проникновению в сознание мотива любви к матери и ненависти к отцу мешала своеобразная «цензура» подсознательного, направляющая эти переживания по иному руслу. Фантазия создала картину, в которой образ матери заслонен первым реальным увлечением Достоевского.

Эту связь творческих видений Достоевского с его детскими переживаниями выдает образ старика Мурина, отчетливо впитавший в себя сгущенную атмосферу враждебных настроений к отцу. Об этом с несомненностью говорит характер одного из болезненных видений Ордынова: «То как будто наступали для него опять его нежные, безмятежно прошедшие годы первого детства, с их светлой радо-

---

[55] См. об обстоятельствах смерти М. А. Достоевского (со слов крестьян) в статье В. Нечаевой «Поездка в Даровое» в журн. «Новый Мир» 1926, III, с. 131—132. Это подтверждается также З. Н. Гиппиус со слов Д. Григоровича. См. «Благоуханье седин» (Совр. Зап. 1924, кн. XXI, с. 218—219). А. Достоевский в своем предисловии к воспоминаниям своего отца, Андрея Михайловича Достоевского пытается снять с памяти деда эти неблагоприятные для него обвинения. Но приводимые им доводы не могут поколебать наших выводов. См. «Воспоминания Андрея Михайловича Достоевского». Редакция и вступительная статья А. А. Достоевского. Ленинград, изд. Писателей. 1930, с. 6—9.

стью, с неугасимым счастием, с первым сладостным удивлением к жизни, с роями светлых духов, вылетавших из-под каждого цветка, который срывал он, игравших с ним на тучном зеленом лугу перед маленьким домиком, окруженным акациями, улыбавшихся ему из хрустального необозримого озера, возле которого просиживал он по целым часам, прислушиваясь, как бьется волна о волну, и шелестивших кругом него крыльями, любовно усыпая светлыми, радужными сновидениями маленькую его колыбельку, когда его мать, склоняясь над нею, крестила, целовала и баюкала его тихою колыбельною песенкой в долгие, безмятежные ночи. Но тут вдруг стало являться одно существо, которое смущало его каким-то недетским ужасом, которое вливало первый медленный яд горя и слез в его жизнь; он смутно чувствовал, как неведомый старик держит во власти своей все его грядущие годы, и, трепеща, не мог он отвести от него глаз своих. Злой старик за ним следовал всюду. Он выглядывал и обманчиво кивал ему головою из-под каждого куста в роще; смеялся и дразнил его, воплощался в каждую куклу ребенка, гримасничая и хохоча в руках его, как злой, скверный гном; он подбивал на него каждого из его бесчеловечных школьных товарищей или, садясь с малютками на школьную скамью, гримасничая, выглядывал из-под каждой буквы его грамматики. Потом, во время сна, злой старик садился у его изголовья... Он отогнал рои светлых духов, шелестивших своими золотыми и сапфирными крыльями кругом его колыбели, отвел от него навсегда его бедную мать и стал по целым ночам нашептывать ему длинную, дивную сказку, невнятную для сердца дитяти, но терзавшую, волновавшую его ужасом и недетской страстью. Но злой старик не слушал его рыданий и просьб и всё продолжал ему говорить, покамест он не впадал в оцепенение, в беспамятство...»[56]

[56] Хоз. I, 310—311.

Трудно с большей ясностью подтвердить инфантильный характер этих видений Ордынова, отразивших с несомненностью глубоко запавшие в душу детские переживания самого Достоевского.

Таким образом, мне представляется, что «Хозяйка» явилась отражением двойного ряда психических переживаний Достоевского. Верхний слой отобразил его ущемленную любовь к Панаевой, а более глубокий, может быть и самим им не осознанный, его любовь к матери и нерасположение к отцу.

Конечно, биографичность «Хозяйки» в таком случае не может толковаться в смысле простого отражения фактов жизни писателя в его творчестве, она только вскрывает ту душевную атмосферу, в которой зарождались творческие образы, и намечает лишь общую их устремленность.

Но одного этого мало, чтобы до конца объяснить произведение как законченный творческий акт.

4. Литературные припоминания[57]

> «...Я мог бы много рассказать о том, как... он, с свойственным ему атомистическим анализом, разбирал характер произведений Гоголя...»
>
> (Из письма д-ра Яновского к А. Г. Достоевской)

> «...мне приятно было читать Kabale und Liebe или повести Гофмана».
>
> («Петерб. сновид. в стихах и прозе». 1861)

Не только душевные припоминания прошлого и психологические конфликты настоящего послужили материалом

[57] Часть этой главы под заглавием: «Страшная месть» и «Хозяйка» вошла в мою брошюру «К вопросу о влиянии Гоголя на Достоевского». Прага. 1928, с. 27—32.

для видений Ордынова. В них можно с известной уверенностью вскрыть и следы литературных реминисценций Достоевского. Не случайно в петербургских фельетонах Достоевского *книга* играет такую видную роль.

Характеризуя мечтателя, Достоевский говорит: «они любят читать, и читать всякие книги...»; среди возбуждающих и питающих фантазию мечтателя явлений на первом месте представлена тоже *книга*: «Опять-таки книга, музыкальный мотив, какое-нибудь воспоминание... и яд готов, и снова фантазия ярко, роскошно раскидывается по узорчатой и прихотливой канве тихого, таинственного мечтания...»; мечтатели «часто замечают числа месяцев, когда были особенно счастливы, и когда их фантазия играла наиболее приятнейшим образом, и если бродили тогда в такой-то улице, или читали *такую-то книгу*, видели такую-то женщину, то уж непременно стараются повторить то же самое и в годовщину своих впечатлений, копируя и припоминая малейшие обстоятельства своего гнилого, бессильного счастья»[58].

Белинский в своем отзыве жестоко ошибся в оценке «Хозяйки» Достоевского, но от него не ускользнула наличность в ней литературных отражений, в частности Гоголя и Гофмана. Говоря о влиянии Гоголя, я подробнее остановлюсь на вопросе о близости «Хозяйки» к «Страшной мести»[59].

---

[58] Петерб. Лет. XIII, 30, 31.

[59] Ю. Тынянов в своей работе «Достоевский и Гоголь» (1921) отмечает также влияние «Страшной Мести» на «Хозяйку» (см. с. 6—7). Ср. также работу В. Комаровича «Die Brüder Karamasoff» в кн. «Die Urgestalt der Brüder Karamasoff». München, Piper Verlag. 1928. О влиянии Гоголя на Достоевского я говорю также в своей книге «У истоков творчества Достоевского». Пр. 1936, с. 125—163 (там же литература вопроса). См. еще работу проф. Г. Геземанна «Der Träumer und der Andere. Ein Kapitel zur vergleichenden Gogol- und Dostojewskijforschung» в «Dostojewskij Studien». Reichenberg. 1931, с. 7—18.

Прежде всего в обоих произведениях дан общий легендарно-сказочный фон, на котором развивается действие этих произведений. Несколько иной колорит этому фону придают разные истоки легендарно-сказочной основы: у Гоголя «старинная быль» южного происхождения, прошедшая через казацкую среду бандуристов; у Достоевского — волжская разбойничья сказка[60].

На этом общем фоне развиваются и две сюжетно сходные повести *о преступной любви отца к дочери.*

Ведь история Катерины, рассказанная ею Ордынову, есть в сущности история другой, гоголевской Катерины, рассказанная в «Страшной мести».

Гоголевский колдун упорно добивается любви Катерины, своей дочери. Внимательно вчитываясь в легенду, положенную Гоголем в основу своей повести, можно заключить, что моменту преследования отцом замужней дочери предшествовал более ранний период преступного влечения отца к дочери, период, связанный с другим преступлением — убийством им своей жены, матери Катерины. Душа Катерины, вызванная чарами колдуна, в жуткой сцене, подсмотренной Бурульбашем в замке над Днепром, тихо простонала в ответ на вопрос колдуна: «О! зачем ты меня вызвал?.. Мне было так радостно. Я была в том самом месте, где родилась и прожила пятнадцать лет. О, как хорошо там! Как зелен и душист тот луг, где я играла в детстве! И

[60] «Страшная Месть» в первом издании «Вечеров на хуторе близ Диканьки» имела подзаголовок «Старинная быль». Тема о сказочно-легендарных мотивах «Хозяйки» требует особого рассмотрения. Статья К. Истомина, вплотную подходя к теме о сказочных мотивах «Хозяйки», оставляет все же неразрешенным вопрос об источниках, какими Достоевский мог пользоваться при своей работе. К теме о мотивах народного творчества у Достоевского см. Н. К. Пиксанов «Достоевский и фольклор» в журнале «Советская этнография». 1934. № 1—2, с. 152—180. См. также Д. Чижеский. «Folkloristisches zu Dostojevskij» в «Dost. Studien», с. 113—116.

полевые цветочки те же, и хата наша, и огород! О, *как обняла меня добрая мать моя!* Какая любовь у ней в очах! Она приголубливала меня, целовала в уста и щеки, расчесывала частым гребнем мою русую косу... Отец!» — тут она вперила в колдуна бледные очи: «*зачем ты зарезал мать мою?*» Далее видно, что душа Катерины прилетела к колдуну не в виде души жены Бурульбаша, а души девушки: «Мне давно хотелось увидеть мать. *Мне вдруг сделалось пятнадцать лет!* Я вся стала легка, как птица. Зачем ты меня вызвал?»[61]

Не может быть случайным это перевоплощение души Катерины в пятнадцатилетнюю девушку. Расшифровывая смысл этих слов, не трудно получить ответ на вопрос, обращенный ею к отцу: «Зачем ты зарезал мать мою?»: недаром колдуну так неприятен этот вопрос. «Разве я просил тебя говорить про это?» прерывает он слова Катерины. Убийство матери находится в какой-то связи с любовью отца к дочери, достигшей пятнадцатилетнего возраста. Есть глухой намек и на то, что убийца-отец увозит дочь после своего преступления из родных мест. Катерина говорит, что она «была в том самом месте», *где родилась и прожила пятнадцать лет.*

При таком раскрытии намеков на предшествующую историю гоголевской Катерины, она становится во многом близка более выявленной истории Катерины из «Хозяйки».

Мурин («злой старик сна» Ордынова) является в этой истории любовником матери Катерины. Дочь в том возрасте, когда она начинает отгадывать истину этих отношений. Разыгрывается сцена ночного появления Мурина в бурю и грозу в доме Катерины. «Отца» нет дома. Катерина открывает Мурину ворота... «Это был *он*[62]. Мне стало страшно,

---

[61] Цитирую всюду Гоголя по 16-му изд. «Сочинений» под ред. Н. С. Тихонравова, изд. Маркса. СПб., 1901. Ограничиваюсь дальше указанием тома и стр. I, 209.

[62] Подчеркнуто Достоевским.

затем что мне всегда страшно было, как он приходил, и с самого детства так было, как только память во мне родилась!.. Он спросил: „дома ли мать?“ Я, затворяя калитку, говорю, что „отца нет дома“. Он сказал: „знаю“, и вдруг глянул на меня, так глянул... *первый раз он так глядел на меня.* Я шла, а он все стоит. „Что ты не идешь?“ — „Думу думаю“. Мы уж в светелку всходим... „А зачем ты сказала, что отца нету дома, когда я спрашивал, дома ли мать“? Я молчу...»[63]

Тут с большой тонкостью подчеркнут момент зарождения в душе отца преступного влечения к дочери, в которой он только в этот момент заметил женщину. Мы имеем здесь образно развернутое действие, конкретизированное до живого диалога из глухого намека повести Гоголя. Внесено лишь сюжетное осложнение — отец не муж, а любовник матери. Но что он отец Катерины, в этом нет сомнения[64]. В жуткой сцене между матерью и дочерью, у которой зародилось ответное чувство к отцу-любовнику, мать бросает дочери свое проклятие: «Уж я скажу ему (законному мужу), чья ты дочь, беззаконница! Ты же не дочь мне теперь, ты мне змея подколодная! Ты детище мое проклято́е!»[65]

Далее идет сцена увоза Катерины. Мурин поджигает завод, сталкивает мужа любовницы в раскаленный котел, а сам бежит с Катериной. Мать погибает в огне.

Тут опять тот же прием развертывания гоголевского сюжета. У Гоголя есть только, как мы видели выше, намек на какое-то столкновение колдуна с женой, кончившееся смертью матери («зачем ты зарезал мать мою?») и увозом доче-

---

[63] Хоз. I, 328—329.

[64] На это уже обратил внимание Др. Прохаска в своей книге о Достоевском. См. Dr. Dragutin Prohaska. F. M. Dostojewski. Zagreb. 1921, с. 78.

[65] Хоз. I, 330.

ри («где... *прожила пятнадцать лет*»). Достоевский заполняет этот провал целой сценой ссоры с матерью, проклятья дочери и бегства ее с Муриным.

Использованы Достоевским и другие побочные мотивы Гоголя. Таинственная власть отца над душою дочери имеется уже налицо у Гоголя. Колдовское наваждение, вызов к себе чарами души Катерины во время ее сна — все это только символизирует власть отца над темной подсознательной стороной ее души. Гоголь очень образно передает это путем народного поверья об отделении души от тела во время сна. «Бедная Катерина!» говорит душа Катерины, жалея Катерину, как живое цельное естество, «*она многого не знает из того, что знает душа ее*». И эту же мысль повторяет Бурульбаш, толкуя сон Катерины: «*ты не знаешь и десятой доли того, что знает душа*». Понятно, что этим объясняются и мучения самой Катерины, которая в подсознательном не только догадывается об истинных побуждениях отца к себе, но и сама не в силах до конца побороть в себе влечения к нему. Тут завязан основной узел ее трагедии. Только этим может быть мотивировано неожиданное освобождение отца-преступника из подвала, куда он был брошен мужем за измену. Этот ее шаг ведет к роковой смерти и мужа и сына, в конечном итоге и к собственной ее гибели.

Мотив власти преступного отца над дочерью Достоевский лишает немотивированной таинственности, переводит из потустороннего мира в мир психической загадочности. Но по существу Катерина Достоевского находится в такой же роковой власти отца, как и героиня гоголевской повести... Затушеванное влечение дочери к отцу Достоевский вскрывает и дает ему активную силу. Катерина не только впускает Мурина к себе в светлицу, через которую он проникает в дом, невольно содействуя этим убийству отца и матери, но и бежит вместе с отцом-преступником и отдается ему. То, что у гоголевской Катерины протекает еще подсознательно, то у Катерины Достоевского бурно вы-

вается наружу и уже отчасти находит психологическую мотивировку. Первой только «горько... было, *повинной* голове, принимать мужние ласки», вторая действенно переживает свое падение: «Что мне до того, что продалась я нечистому и душу мою отдала погубителю, *за счастие вечный грех понесла!* Ах, не в этом мое горе, хоть и на этом велика погибель моя! А то мне горько и рвет мое сердце, что я рабыня его опозоренная, что позор и стыд мой самой, бесстыдной, мне люб, что любо жадному сердцу и вспоминать свое горе, словно радость и счастье,— в том мое горе, что нет силы в нем и нет гнева за обиду свою!..»

Обща и сюжетная концовка обеих повестей. Катерина в «Страшной мести» лишается рассудка, Катерина у Достоевского, по словам старика Мурина, «совсем повредилась». Правда, у Достоевского, сообразно его замыслу, трагический конец Гоголя — убийство колдуном дочери — переведен в подчеркнуто прозаический конец: отъезд с Муриным в родные места.

Для манеры реминисценций Достоевского характерно, что некоторые детали гоголевской повести, не уместившиеся в его сюжетном плане, использованы им в других комбинациях.

Проклятие Катериной отца-колдуна повторяется и у Достоевского в другом положении в сцене проклятия матерью дочери-соперницы. Сцена поединка между мужем и колдуном, кончившаяся ранением Бурульбаша, отразилась сюжетной деталью: столкновением между «батюшкой» Катерины со своим соперником, о котором мы узнаем косвенно со слов Катерины: «вот ввечеру приезжает через пять ден батюшка, хмурый и грозный, да немочь-то дорогой сломила его. Смотрю, *рука у него подвязана*; смекнула я, что дорогу ему враг перешел, а враг тогда утомил его и немочь нашла на него. Знала я тоже, кто его враг, все знала». У Гоголя безумная Катерина, узнав в Копряне, выдававшем себя за товарища ее погибшего мужа, своего отца, бросается

на него с ножом, который тот у нее отнимает и им же убивает дочь. У Достоевского есть близкая к этой сцене, но по иному скомпонованная. Во время ссоры с матерью Катерины, Мурин хватается за нож: «Я встала и схватилась за его пояс, хотела у него нож его вырвать нечистый. Он скрипнул зубами, вскрикнул и хотел меня отбить — в грудь ударил, да не оттолкнул. Я думала, тут и умру, глаза заволокло, падаю наземь — да не вскрикнула. Смотрю, сколько сил было видеть, снимает он пояс, засучивает руку, которой ударил меня, *нож* вынимает, мне дает: На, режь ее прочь, натешься над ней, во сколько обиды моей к тебе было, а я, гордый, за то до земли тебе поклонюсь...»[66]

На общем фоне этих сближений бросается в глаза и необычное опоэтизирование Достоевским природы, невольно напоминающее Гоголя. Обращение Мурина к «матушке, бурной реченьке», сцена переезда в бурю Волги в темную ночь — все это знакомые картины из «Страшной мести» (возвращение пана Данилы с женой со свадьбы, буря на Днепре и т. д.).

Еще одна деталь, которая могла найти отражение у Достоевского. У Гоголя в двух местах появляется эпизодическая старуха. В первый раз — в непосредственной связи со вторым сном Катерины. Данило Бурульбаш отправляется со Стецком на разведку. Жена, встревоженная первым сном, в котором она в колдуне опознала отца, боится остаться одна. Муж ее успокаивает: «С тобою *старуха* остается, а в сенях и на дворе спят козаки». «Старуха спит уже, а козакам что-то не верится», отвечает Катерина, прося запереть ее в комнатах на ключ. Во второй раз старуха появляется над очнувшейся Катериной, освободившей отца из тюрьмы. «Это я, моя родная дочь! Это я, мое серденько!», услышала Катерина, очнувшись, и увидела перед собою

[66] Хоз. I, 333, 330 и 329 в пор. цит.

старую прислужницу. «*Баба, наклонившись, казалось, что-то шептала и, протянув над нею иссохшую руку свою, опрыскивала ее холодною водою*»[67]. Думаю, не под влиянием ли этого образа появляется эпизодическая старушка у Достоевского: Ордынов «недоумевал, отчего старушка не подходила... к потухавшей печке... и в ожидании, как погаснет огонь, не грела, по привычке, *своих костлявых, дрожащих рук* на замиравшем огне, всегда болтая и *шепча про себя...*»[68]

Наконец, не случайно в таком случае обе героини двух повестей о преступной любви отца к дочери носят имя Катерины[69].

«История Катерины» Достоевского есть усложненная привходящими мотивами и развернутая по принципу психологического обоснования повесть о трагической судьбе другой, гоголевской Катерины.

История Катерины сюжетно как-то связана со «Страшной местью» Гоголя; история Ордынова какими-то нитями тянется к судьбе барона Теодора фон С. из «Ошибок» Гофмана[70]. Барон, по словам Гофмана, принадлежал к числу

---

[67] Стр. М. I, 206, 214 в пор. цит. Подчеркнуто мною.

[68] Хоз. I, 310. К. Истомин видит в образе старухи отражение фольклорного мотива, рассматривая его как «символ колдуньи». Уп. раб., с. 35.

[69] Отмечено у Тынянова. Уп. раб., с. 9.

[70] Цитирую по собранию сочинений Гофмана. С.-Петерб. 1897 г., том VI. Указание на сходство сюжетов «Хозяйки» и рассказа «Ошибки и тайны» Гофмана я встретил в тезисах доклада студ. Б. Куриловича на тему «Гофман и Достоевский в гектографическом издании Семинарий по истории русской литературы. Проф. И. И. Замотин. Тезисы и рефераты по изучению биогр. и литер. деятельности Ф. М. Достоевского. 1912—1913 уч. г.» Варшава. 1913. Я не имел в виду ставить здесь во всем объеме вопроса о влиянии Гофмана на творчество Достоевского; допускаю, что на «Хозяйку» оказали влияние и другие произведения Гофмана, о чем уже писали С. И. Родзевич в работе «К истории русского романтизма» (Русс. Филоло-

людей, в жизни которых не случается ничего особенного, но которые всё, случающееся с ними, принимают за необычайное и считают самих себя назначенными самою судьбою для того, чтобы «переживать необычайные вещи». Он разыскивает таинственную гречанку, бумажник которой он нашел случайно на скамейке в Тиргартене. Гречанка какими-то узами связана с таинственным существом — магом и кудесником. Вот как описана первая встреча барона Теодора с его героиней: «Маленький кривоногий старый человечек, одетый очень смешно, в старомодный костюм, с большим букетом цветов на груди, с толстой, высокой испанской палкой в руках, вел одетую в чужестранный костюм, закутанную в плащ даму высокого роста с горделивой осанкой». В этой даме он узнал свою героиню. Очень характерна сцена в меблированных комнатах, где живут старик и дама. Старик оказывается «канцелярским заседателем Шнюспельпольдом из Бранденбурга», а героиня находится под его опекой. Гречанка разыскивает своего жениха, носящего имя Теодор. Она в бароне вдруг узнает жениха и бросается к нему. «Он сам не знал, как случилось, но гречанка вдруг очутилась в его объятиях, и он ощутил жгучий поцелуй на своих губах». Но когда гречанка предлагает своему герою лишить старика-мага его чудодейственной силы, отрезав ему косу, барон бросается в позорное бегство. «Не можешь ли ты этому старому чудовищу, спящему в постели

гич. Вестник, 1917, №№ 1—2, LXXVII), Др. Прохаска (Уп. соч., с. 81), В. Джусти (W. Giusti, Dostojevski ed il pensiero tedesco.— Rivista d'Italia. 1926. XXIX, 5).— Я останавливаюсь только на влиянии рассказа «Ошибки», потому что здесь имеется та степень близости в общей идейной постановке проблемы, в приеме построения сюжета и в частных совпадениях деталей обоих произведений, при которых вопрос о влиянии становится оправданным. Для других произведений, упоминаемых, напр., Д. И. Чижевским в его рецензии на мою статью о «Хозяйке» (см. Ztsch. f. sl. Phil. VII, 272—273), я этой степени близости не усматриваю.

перед нами, этим ножом (барон, узнавший хирургический инструмент из бумажника в руках гречанки, испуганно обернулся)... этим ножом — продолжала гречанка — разрезать косу...» Барон колеблется, и эта нерешительность губит его в глазах гречанки. Она понимает свою ошибку, понимает, что не этот трусишка ее желанный принц Теодор. Повесть, наряду с фантастическими персонажами — греческой принцессой и ее опекуном, имеет и чисто реалистическую основу. Весьма прозаическая дочь банкира, Амалия Симсон «хотела убедить барона, что называвший себя канцелярским заседателем Шнюспельпольд был просто смирнский еврей, прибывший в Берлин, чтобы узнать мнение тайного советника Дица по поводу таинственного места в Коране, но не заставший уже Дица в живых». Греческая же принцесса была, по мнению Амалии Симсон, «лишь дочерью этого еврея, сошедшая с ума, вследствие утраты возлюбленного»[71].

---

[71] Рассказ Гофмана «Ошибки» имеет свое сюжетное продолжение под заглавием «Тайны». Для нас это продолжение не интересно, т. к. переходит в форму переписки и теряет прежний характер. Интересно только появление фигуры старухи-прорицательницы Апономерии. Тургенев в «Вешних Водах» тоже вспоминает этот рассказ Гофмана. Любопытно, что и в его художественном сознании отразилась только первая часть рассказа: «Ошибки». У Джеммы, героини «Вешних Вод», была одна повесть Гофмана, «заглавие которой она, впрочем, позабыла, и которая ей очень нравилась; собственно говоря, ей нравилось только начало этой повести: конец она или не прочла, или тоже позабыла. Дело шло об одном молодом человеке, который где-то, чуть-ли не в кондитерской, встречает девушку поразительной красоты, гречанку; ее сопровождает таинственный и странный, злой старик. Молодой человек с первого взгляда влюбляется в девушку; она смотрит на него так жалобно, словно умоляет его освободить ее... Он удаляется на мгновение — и, возвратившись в кондитерскую, уже не находит ни девушки, ни старика; бросается ее отыскивать, беспрестанно натыкается на самые свежие их следы, гоняется за ними — и никоим образом, нигде, никогда не может их достиг-

Что же в этом рассказе Гофмана заставляет сопоставить его с «Хозяйкой» Достоевского?

Для меня важен в этом сопоставлении не сюжет сам по себе, а своеобразный прием сюжетосложения. Действие развивается в двух плоскостях: фантастической и реальной. Связующим звеном является фигура героя — фантаста и мечтателя. Он из самого обыкновенного происшествия сочиняет необыкновенную историю. Эта история и разыгрывается на наших глазах с такой искусностью, что и мы готовы принять ее за действительное событие. Но в плане реальном всегда находится лицо, которое вскрывает истинную сущность происходящего.

Но и в самом сюжете есть точки соприкосновения: загадочная связь между героиней и стариком-опекуном, затем весьма прозаически разъясняющаяся; надежда освободиться от чар старика путем любви к герою-освободителю, крушение этой надежды, так как герой оказывается не на должной высоте,— все это повторяется и у Достоевского. Сцена в меблированных комнатах у Гофмана напоминает столкновение Ордынова с Муриным в присутствии Катерины. Я выше приводил выдержку, в которой гречанка призывала Теодора ножом отрезать косу старику-опекуну, чтобы этим лишить его силы. У Достоевского действие разыгрывается напряженнее и трагичнее, но смысл его тот же. «Ордынову дурно становилось, смотря на нее... Он чувствовал, что как будто кто-то вырывал, подмывал потерявшуюся руку его на безумство; он вынул нож... Катерина неподвижно, словно не дыша более, следила за ним... Он взглянул на старика... В эту минуту ему показалось, что

нуть. Красавица на веки веков исчезает для него — и не в силах он забыть ее умоляющий взгляд, и терзается он мыслью, что, быть может, все счастье его жизни ускользнуло из его рук. Гофман едва ли таким образом оканчивает свою повесть: но такою она сложилась, такою осталась в памяти Джеммы». Собр. соч. изд. «Маркса». СПб. 1898, VIII, 29—30.

один глаз старика медленно открывался и, смеясь, смотрел на него. Глаза их встретились. Несколько минут Ордынов смотрел на него неподвижно... Вдруг ему показалось, что все лицо старика засмеялось, и что дьявольский, убивающий, леденящий хохот раздался, наконец, по комнате. Безобразная, черная мысль, как змея, проползла в голове его. Он задрожал; нож выпал из рук его и зазвенел на полу...»[72]

Характерно, что подобно тому, как греческая принцесса узнает, что не этот «трусишка» ее жених, так и Катерина по контрасту вспоминает купца Алешу, который мужественно погиб в борьбе за нее с Муриным. Барон Теодор и Ордынов оказались не настоящими героями — таков вывод обеих повестей.

И, наконец, может быть самое характерное в замысле рассказа Гофмана: скрещивание жизненного пути двух существ, носящих в себе душевную ненормальность. У каждого за этой ненормальностью своя личная жизненная судьба, но ее преломление в психике каждого приводит к временной душевной встрече. Казалось бы, еще на волосок ближе подойти друг к другу, и выход для каждого найден, пути их не перекрестились, но сошлись бы. Но этого именно и не дано. Ибо за одним стоит только отрыв от действительности, поиски фантастического идеала; за другим — подлинная, реальная жизненная катастрофа. Поиски одного — только погоня за болезненными видениями; душа другого мучительно ищет реального избавления от сковавших ее волю черных чар. Один замкнут исключительно в круг своего «я», личность другого для него только материал для питания своей разгоряченной фантазии; другой ищет и нуждается в человеческом сочувствии, в настоящей, простой человеческой любви.

И если вдуматься в психологическую проблему «Хозяйки», если попытаться вскрыть художественный смысл лю-

---

[72] Хоз. I, 345.

бовной неудачи Ордынова, если захотеть объяснить, почему Ордынов оказался бессильным в борьбе за обладание Катериной, то не явится ли именно в этом пренебрежении к реальности, в слепоте к чужому «я» одно из объяснений смысла «Хозяйки»? Я говорю одно, ибо есть и остается невскрытой другая, уже в плоскости философско-религиозного миропонимания Достоевского лежащая, проблема «слабого» сердца.

Есть у позднейшего Достоевского, в его «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» (1861 г.) любопытная сцена. Вспоминая свои юношеские годы, когда автор «до того замечтался, что проглядел всю свою молодость», он рассказывает следующую историю: «Мы жили тогда все в углах и питались ячменным кофеем. За ширмами жил некий муж, по прозвищу Млекопитаев; он целую жизнь искал себе места и целую жизнь голодал с чахоточной женой, с худыми сапогами и с голодными пятерыми детьми. Амалия была старшая, звали ее, впрочем, не Амалией, а Надей, ну, да пусть она так и останется для меня навеки Амалией. И сколько мы романов перечитали вместе. Я ей давал книги Вальтер Скотта и Шиллера, я записывался в библиотеке у Смирдина, но сапогов себе не покупал, а замазывал дырочки чернилами; мы прочли с ней вместе историю Клары Мовбрай и... расчувствовались так, что я теперь еще не могу вспомнить тех вечеров без нервного сотрясения. Она мне за то, что я читал и пересказывал ей романы, штопала старые чулки и крахмалила мои две манишки. Под конец, встречаясь со мной на нашей грязной лестнице, на которой всего больше было яичных скорлуп, она вдруг стала как-то странно краснеть — вдруг так и вспыхнет. И хорошенькая какая она была, добрая, кроткая, с затаенными мечтами и с сдавленными порывами, как и я. Я ничего не замечал; даже, может быть, замечал, но... мне приятно было читать Kabale und Liebe или повести Гофмана. И какие мы были тогда чистые, непорочные! Но Амалия вышла вдруг замуж

за одно беднейшее существо в мире, человека лет сорока пяти, с шишкой на носу, жившего некоторое время у нас в углах, но получившего место и на другой же день предложившего Амалии руку... и непроходимую бедность...»[73]

В сущности, рассказанная здесь история мечтателя и Амалии есть сюжетно не развернутая в целое произведение повесть Достоевского, отражающая переживания его юности. Не случайно эта художественно недосказанная история упоминает имена любимых писателей Достоевского того времени — Шиллера, Гоголя и Гофмана[74]. Не случайно сюжетом ее является крушение фантаста и мечтателя, проглядевшего свою молодость. Та же участь постигла Ордынова, которому в голову не приходило, «что есть другая жизнь — шумная, гремящая, вечно волнующаяся, вечно меняющаяся, вечно зовущая и всегда, *рано ли, поздно ли, неизбежная*»[75].

Если такое понимание психологического смысла «Хозяйки» верно, то оно вводит этот рассказ, до сих пор как-то особняком стоящий в творчестве Достоевского, в круг его излюбленных идей. Ведь разрыв между живой жизнью и замкнутой в себе личностью — одна из обычных трагедий Достоевского, и поиски синтетического их соединения — одна из проблем его творчества. В. Комарович, в своей работе о «Подростке», верно выделяет именно эту проблему творчества Достоевского. «В художественной идеологии Достоевского „живой жизни“ противостоит „мечтательство“ — тоже излюбленная формула Достоевского с устойчивым содержанием. „Мечтательство“ это состояние обособленного уединения, когда личность идеалистически соот-

---

[73] Петерб. сновид. XIII, 157—158.

[74] О значении Шиллера в творчестве Достоевского см. у Д. И. Чижевского: Schiller und die «Brüder Karamazov» (Ztsch. f. sl. Phil. VI, 1929. Heft 1/2, 1—42).

[75] Хоз. I, 296.

носится миру внеличному, превращая его в свое собственное призрачное порождение. „Живая жизнь" и „мечтательство" в художественных воплощениях Достоевского... кажутся обособленными и взаимнонепроницаемыми мирами... И, однако, всем своим творчеством Достоевский искал точек соприкосновения этих двух обособленных миров. Им руководила мечта об очищении „мечтательства" „благодатью живой жизни"»[76].

Любовь Ордынова к больной Катерине не предваряет ли в таком случае любви более позднего героя-мечтателя — Версилова к Ахмаковой? Версилов ведь тоже из «самой обыкновенной женщины» создал идеал и... теряет Ахмакову. «*Мы одного с вами безумия люди*», могло бы быть эпиграфом и к истории Ордынова и Катерины.

Сопоставляя «Хозяйку» с произведениями Гоголя и Гофмана, я отнюдь не собираюсь утверждать «влияния» Гоголя и Гофмана на Достоевского в обычном значении этого слова. Для меня, в связи с общим уклоном моих работ, речь может быть только о бессознательном использовании Достоевским этих произведений. Подобно тому, как личные переживания были использованы Достоевским в качестве материала, заполнившего содержание бредовых видений Ордынова, затем развернутых в художественную картину, так и материал чтения, литературные припоминания вплелись в общий клубок этих видений. Притянуты были эти припоминания в силу их внутреннего сродства с теми душевными коллизиями, к освобождению от которых стремился писатель путем творчества. Поэтому никакого умаления творческой индивидуальности в таком сближении для Достоевского нет. Внутренний мир человеческих переживаний сложен и впитывает в себя все явления внешнего

[76] В. Комарович: Роман Достоевского «Подросток», как художественное единство. Сб. «Достоевский». Под ред. Долинина, том II, с. 33.

мира, в том числе и книжные воздействия, по своим собственным законам их перерабатывая. Творческая работа сна, например, не умаляется от того, что в нем находятся и элементы литературных впечатлений яви. Они одинаково законный материал, как и всякий другой.

При таком подходе к вопросу о влиянии для меня вовсе не существенно, чтобы все детали сделанных сопоставлений были в полной мере доказательны. Ведь в одинаковой мере гипотетичны и попытки реконструировать душевную основу, которая своими соками питала произведения писателя. Тут достичь полной истины никогда нельзя, но приблизиться к этой искомой истине все же можно, и думаю, довольно близко.

Моя работа имеет целью именно это приближение к истине, попытку понять произведение как творческое отражение личности автора. Думаю, и объективное понимание произведения как такового от этого уточнилось.

5. Идейное обоснование

> «...всегда принужден высказывать иные идеи лишь в основной мысли, всегда весьма нуждающейся в большем развитии и доказательности».
>
> (Из письма к Победоносцеву, 16 авг. 1880 г.)

Не подлежит сомнению, что Достоевский в своем творчестве не только высвобождал путем объективизации свои внутренние конфликты, но связывал также творческие итоги с определенными идейными заданиями. Эта связь произведений Достоевского с его миросозерцанием так выпукла, что для большинства исследователей именно идейно-философская сторона произведений Достоевского покрывает собою все его творчество. Некоторые исследователи

склонны думать, что самая завязь произведений его связана с той или иной идейной задачей. А. С. Долинин в статье «Исповедь Ставрогина» говорит, например: «Видится ясно такая последовательность в творческом замысле. Сначала идеи религиозно-метафизического, общественного или исторического порядка, рядом с ними герои, эти идеи воплощающие или их реализующие, а потом, уже к ним приспособляясь, развертывается сложный сюжет. Так строится произведение как бы в трех параллельных плоскостях, и далеко не всегда они в строгом соответствии; отсюда и те „внезапные идеи" и „эксцентрические события", о которых говорил еще Михайловский. Взаимоотношение идей между собою родственных или враждебных, группирующихся вокруг одной центральной, ее пополняющих или детализирующих,— определяет собою взаимоотношение между собою главных действующих лиц, тем самым и сюжетную тему, точнее говоря, порядок последовательности в размещении материала по частям и главам»[77].

Мне представляется совершенно верным положение, что произведение Достоевского строится «как бы в трех параллельных плоскостях», но думаю, что далеко не всегда творческим стимулом у него являются идеи «религиозно-метафизического, общественного или исторического порядка». В отдельных случаях таким стимулом служит потребность самовыявления и самовысвобождения в творческом акте. Я совершенно согласен, что у Достоевского не всегда налицо полное соответствие трех параллельно развивающихся планов произведения. Особенно часто это несоответствие сказывается между бессознательно развиваемым ходом действия и обрисовкой характеров, обнаруживающих идеальную сущность основного героя всех произведений, самого их автора, и идейным обоснованием самого произведения. Я думаю, в «Хозяйке» налицо именно та-

[77] «Литерат. мысль», 1922 г., I, 156—157.

кое, довольно резкое расхождение между творческим и авторским замыслами произведения.

Уже в самом построении «Хозяйки» чувствуется некоторая неестественность идейного ее обоснования. Как мы видели, подлинным героем «Хозяйки» является Ордынов, а Катерина и ее история в сущности лишь побочно развиваемый сюжет. Перемещение интереса к Катерине, выразившееся в самом заглавии, является недостаточно обоснованным, если не принять во внимание идейный замысел повести. Это подтверждает и общее наблюдение над приемами озаглавливания у Достоевского, сделанное А. С. Долининым. «Заглавия почти никогда у него не совпадают ни с центральным сюжетным событием, ни с лицом, играющим главную роль в данном сцеплении событий. Заглавия точно обозначают какие-то вехи иного, не сюжетного порядка, определенно указывая на другие факторы, играющие главную композиционную роль в романе»[78]. Идейное обоснование вырисовывается только к концу повести, когда у Ордынова складывается формула «слабого сердца» для объяснения загадочного поведения Катерины. Этой формуле Достоевский придает, несомненно, более широкое значение, чем простое объяснение загадки власти Мурина над душою Катерины. Для него, очевидно, в процессе творчества складывалось символизирующее значение образа Катерины, связавшееся с одной из волновавших его идей в общем строе его миросозерцания.

Существует безусловная связь между идейным замыслом «Хозяйки» и религиозно-философскими воззрениями Достоевского того времени, даже больше — в «Хозяйке» можно видеть символически завуалированный протест Достоевского против церкви как таковой. Какие-то нити несомненно связывают формулу «слабого сердца», как она образно выявлена в «Хозяйке», с оценкой Достоевским церк-

---

[78] Т. ж., 156.

ви[79]. Не случайным является то обстоятельство, что Ордынов писал сочинение, относившееся «к истории церкви, и самые теплые горячие убеждения легли под пером его». Не случайно на всем протяжении повести церковь играет такую большую роль.

Не следует ли предположить, что идея Ордынова, которую он хотел выразить в своем сочинении по истории церкви, не могла им быть выражена в творчестве научном, но он так с нею сжился, так она овладела всем его существом, что она-то и воплотилась в образе Катерины — слабого сердца. Достоевский говорит об Ордынове: «Он сам создавал себе систему; она выживалась в нем годами, и в душе его уже мало-помалу восставал еще темный, неясный, но как-то дивно-отрадный образ идеи, воплощенной в новую, просветленную форму, и эта форма просилась из души его, терзая эту душу; он еще робко чувствовал оригинальность, истину и самобытность ее: творчество уже сказывалось силам его; оно формировалось и крепло. Но срок воплощения и создания был еще далек, может быть, очень далек, может быть, совсем невозможен»[80].

Предположение, что в образе Мурина и Катерины мы имеем образное воплощение идеи неудавшегося творения Ордынова по истории церкви, другими словами — попытку образно передать самим Достоевским какую-то идею религиозно-церковного порядка, является более чем законным. Идея «слабого сердца» в таком случае приобретает особое значение.

---

[79] В своей рецензии на книгу Др. Прохаски о Достоевском я сам возражал против попытки истолковать «Хозяйку» как протест против церкви. Сейчас я вынужден изменить свое мнение, отдавая отчасти должное соображениям Др. Прохаски. Но я по-прежнему отрицаю, что «Хозяйка» являлась протестом против официальной церкви николаевского времени, умело зашифрованным от цензуры, как полагает Др. Прохаска в своей книге (см. упом. соч., с. 80—81). Моя рецензия была напечатана в журн. «Slavia», т. I, 438—445.

[80] Хоз. I, 297.

Несколько раз Достоевский выдвигает мысль о том, что тайна власти Мурина над Катериной объясняется ее «слабым сердцем». Сам Мурин во время уличной беседы философствует на эту тему: «... Спознай, барин: слабому человеку одному не сдержаться! Только дай ему все, он сам же придет, все назад отдаст; дай ему полцарства земного в обладание, попробуй — ты думаешь что? Он тебе тут же в башмак тотчас спрячется, так умалится. Дай ему волюшку, слабому человеку — сам ее свяжет, назад принесет. Глупому сердцу и воля не впрок. Не прожить с таким норовом! Я тебе это все так говорю — молоденек ты больно. Ты что мне? Ты был да пошел,— ты или другой, все равно. Я и сначала знал, что будет одно. А перечить нельзя! Слова молвить нельзя поперек, коли хошь свое счастье сберечь. Оно ведь, знаешь, барин,— продолжал философствовать Мурин,— только все так говорится; и чего не бывает? За нож возьмется в сердцах, не то безоружный, с голыми руками на тебя, как баран полезет, да зубами глотку врагу перервет. А пусть-те дадут этот нож-от в руки, да враг твой сам пред тобою широкую грудь распахнет; небось и отступишься!»[81]

Вспомним, что это «философствование» Мурина, как было выше сказано, сильно отдает мыслями самого Ордынова и что вся эта уличная беседа весьма мало похожа на реальное событие. Уже прямо от лица Ордынова Достоевский развивает теорию «слабого сердца», как бы подытоживая идейный смысл произведения: «...Ему казалось... что невредим был рассудок Катерины, но что Мурин был по-своему прав, назвав ее слабым сердцем. Ему казалось, что какая-то тайна связывала ее с стариком, но что Катерина, не сознав преступления, как голубица чистая, перешла в его власть. Кто они? Он не знал того. Но ему беспрерывно снилась глубокая, безвыходная тирания над бедным,

[81] Хоз. I, 352.

беззащитным созданием, и сердце смущалось и трепетало бессильным негодованием в груди его. Ему казалось, что пред испуганными очами вдруг прозревшей души коварно выставляли ее же падение, коварно мучили бедное, *слабое*[82] сердце, толковали перед ней вкривь и вкось правду, с умыслом поддерживали слепоту, где было нужно, хитро льстили неопытным наклонностям порывистого, смятенного сердца ее и мало-помалу резали крылья у вольной, свободной души, не способной, наконец, ни к восстанию, ни к свободному порыву в настоящую жизнь...»

В этих словах — еще пока в зачаточном виде — содержится позднейшая идея Великого Инквизитора[83]: «Нет заботы беспрерывнее и мучительнее для человека, как, оставшись свободным, сыскать поскорее того, пред кем преклониться» или «нет у человека заботы мучительнее, как найти того, кому бы передать поскорее тот дар свободы, с которым это несчастное существо рождается. *Но овладевает свободой людей лишь тот, кто успокоит их совесть*». «Есть три силы, единственные три силы на земле, могущие навеки победить и пленить совесть этих *слабосильных бунтовщиков*, для их счастия, — эти силы: чудо, тайна и авторитет»; «мы скажем им, что всякий грех будет искуплен, если сделан будет с нашего позволения»[84].

Всё это разрозненные мысли, вырванные из цельной, глубочайшей по замыслу легенды о Великом Инквизиторе. Но поразительно, что уже в 40-х годах Достоевский ими пользовался при создании образа старика Мурина, обре-

---

[82] Подчеркнуто Достоевским.

[83] На связь идеи Великого Инквизитора с «Хозяйкой» указал, кроме Др. Прохаски, и А. С. Долинин в своей статье «Зарождение главной идеи Великого Инквизитора» (см. «Достоевский». Однодневная газета Русского Библиографического Общества. II, 1921, с. 16—17).

[84] Бр. Кар. IX, 251, 252, 253, 256 в пор. цит.

завшего крылья «у вольной свободной души». И в таком случае, мы имеем в Мурине прообраз Великого Инквизитора.

Но тогда встает во всю ширь вопрос — не в 40-х ли уже годах Достоевский создал свою *теорию пленения церковью подлинного христианства*. Только — в отличие от позднейшего его истолкования в духе славянофильского противопоставления православия католичеству — здесь мы имеем более общую концепцию — противопоставления свободного христианства церковности вообще. Это соответствовало бы и общему миросозерцанию Достоевского, находившегося в то время под непосредственным влиянием французского утопизма, который был весьма популярен в среде петрашевцев. Однако эта тема сама по себе слишком обширна и ответственна, чтобы соединять ее в данной работе с предыдущим анализом «Хозяйки». Я только считаю возможным ее поставить, ибо сама постановка, по-моему, вполне оправдана.

Послесловие

Задача настоящей книги не была бы выполнена, если бы в итоге отдельных исследований, носящих по неизбежности частный характер, мы не пришли бы к некоторым общим выводам, касающимся личности и творчества Достоевского в целом.

Нам кажется, что эти выводы общего характера непосредственно вытекают из отдельных этюдов, составивших эту книгу. Каждый из них, ставивший конкретную тему, неизбежно приводил нас к одной и той же центральной проблеме, связывающей в одно и личность и творчество Достоевского. Это *проблема замкнутой в себе личности, проблема отъединения, ощущаемого в глубине сознания грехом и приводящего в конечном счете к катастрофе.*

Что в психике Достоевского эта замкнутость личности играла огромную роль, что едва ли не здесь надо искать основной комплекс, определявший строй его душевной жизни, мы могли убедиться на анализе хотя бы «Хозяйки». Не подлежит также сомнению, что здесь завязан центральный узел и его творческих проблем. Правда, для отдельных периодов творчества Достоевского и в разных его произведениях проблема «отъединения» повернута к нам иной стороной, так что часто кажется совершенно самостоятельной и самодовлеющей. Но при ближайшем анализе нетрудно все эти разновидности свести к одной общей проблеме.

Таким центральным узлом в раннем творчестве Достоевского была проблема «мечтательства». Мы уже видели, что это мечтательство было теснейшим образом связано с отрывом от жизни, все с тем же «отъединением» от общего потока жизни с ее страданиями и ее бедствиями. Попытка несчастного Прохарчина забиться в мышиную нору личного, пусть и жалкого благополучия кончается катастрофой. Ордынов, живущий в мире вымысла и бреда, терпит крушение при столкновении с реальной жизнью. В той или иной мере все герои ранних произведений Достоевского могут быть рассматриваемы как «мечтатели» и «фантасты», отъединившиеся от живого потока жизни. Для всех них характерно также и то, что в глубине сознания они ощущают греховность этого отъединения, и при столкновении с действительными страданиями в жизни это чувство вины прорывается наружу. Но уже в этот ранний период творчества Достоевского намечается новый герой, в котором назревает бунт человека, уязвленного зрелищем чужого несчастия и горя. Этот новый герой, прямой предшественник Раскольникова, появляется впервые в рассказе «Слабое Сердце», в лице приятеля Васи Шумкова, Аркадия Ивановича[1].

---

[1] См. подробнее в моей книге «У истоков творчества Достоевского», с. 39—41.

В зрелый период творчества Достоевского пассивный мечтатель вытесняется этим новым героем, пленником одной страсти. Он так же отъединен, так же замкнут в себе, как и мечтатель, но круг его деятельности шире, его судьба переплетается с участью многих лиц, и его личное крушение связано с многими жизненными трагедиями. Подобно мечтателю, он смутно ощущает греховность своего отъединения, и только жизненная катастрофа, столкновение с подлинной трагедией выводит его или может его вывести на путь возрождения.

Попытка показать, что именно в отъединении от жизни, в замкнутости личности всех основных героев произведений Достоевского надо искать внутренний смысл его творчества, требовала бы отдельного исследования. Во многих местах настоящей книги, однако, уже разбросаны указания на такое именно понимание. В сущности, Достоевский рисует нам все одного и того же «отщепенца», но каждый раз он показывает нам иную его психологическую разновидность.

Плененность единою страстью остается одною и тою же в своем существе, независимо от того, страсть ли это сердца или страсть ума. Дмитрий и Иван Карамазовы в этом смысле кровные братья, одинаково несущие на себе проклятие безудержной самости, унаследованной от отца.

Более сложным является включение князя Мышкина в этот ряд «отъединенных», отпавших от живого ствола жизни героев Достоевского. Но, думается мне, в «Идиоте» Достоевский хотел показать, что даже любовь в ее высших проявлениях может принять форму «обособления», может вылиться, если можно употребить такое сочетание, в «уединенную любовь». Это не значит, что любовь эта ни к кому конкретно не направлена. Но болезненная восприимчивость к чужому страданию ведет к постоянному перемещению чувства любви и не дает возможности окончательного выбора. Во все стороны излучаемая любовь как бы замкнута в самом ее источнике, уединена в нем и создает только

иллюзию живительного света. Трагедия кн. Мышкина — это трагедия безграничной, а поэтому и беспредметной, в конечном счете, любви. В одной из своих статей («Не тронь меня», 1861 г.) Достоевский говорит: «Всякая добродетель, переходя через край, перестает быть достоинством и добродетелью...»[2] Именно такая бескрайность, неотграниченность и делает любовь кн. Мышкина безблагостной.

Дважды в своем творчестве Достоевский пытается вывести героя, в котором личное начало преодолено действенной любовью. Герои эти — Макар Девушкин и Алеша. Положительным героем открывает Достоевский свою литературную деятельность. Однако не Макар Девушкин стал его постоянным героем. Он был оттеснен мечтателями, фантастами и пленниками одной страсти и одной мысли. Почему и как это случилось, на этот вопрос можно бы ответить только новой книгой о Достоевском. В основу такой книги должна бы лечь *проблема преодоления замкнутости личности через приобщение к живому потоку жизни.* «Живая жизнь» — вот то понятие, которое ближе всего определило бы направляющую идею такой книги. Образ Алеши был бы ее высшим синтетическим завершением. С понятием «живой жизни» в творчестве Достоевского связано координирующее с ним понятие «отъединенности», обособленности, как позже его Достоевский сам назвал. Собранные в настоящей книжке этюды, кажется мне, подвели нас к этой центральной проблеме, связывающей личность и творчество Достоевского в одно целое.

Итоги, к которым мы пришли в результате наших исследований, если они только будут признаны заслуживаю-

[2] Хотя редакторы последнего собрания сочинений Достоевского и не включили этой статьи в XIII том своего издания (мотивы см. с. 611), я все же считаю, что соображения Л. П. Гроссмана в пользу авторства Достоевского весьма убедительны. См. Л. П. Гроссман. Семинарий по Достоевскому. М.; П. 1923, с. 82—84; текст там же, с. 85—92.

щими внимания, должны явиться и оправданием того метода, с помощью которого они достигнуты. Если я начал с пределов, которые поставлены психоанализу в применении к литературоведению, то мне хотелось бы закончить свой труд указанием на те положительные результаты, к которым он может привести при ограниченном его применении.

ПИСЬМА О ЛИТЕРАТУРЕ

Культ Пушкина и колеблющие треножник

В русском национальном самосознании гений Пушкина утвержден бесповоротно. После пророческой речи Достоевского возвращаться к этой теме уже не приходится. Тут все сказано, и можно только стремиться глубже проникнуть в тайну, оставленную нам Пушкиным. Со времени исторической речи Достоевского о Пушкине русская критическая мысль много сделала из завещанного ей. Но остался невыполненным еще один завет, который лежит на нашем поколении, и едва ли не на нас — русской эмиграции. Я имею в виду приобщение Запада к постижению гениальности Пушкина. Только тогда, когда этот круг будет завершен, мы сможем сказать, что Пушкин не только **наш** национальный гений, но и **русский** гений всечеловечества. Рано или поздно это будет признано, словесно часто признается и сейчас, но далеко еще не вошло в сознание в той мере, как стало, например, с Сервантесом, Данте, Шекспиром и Гёте.

Наше изгнание поставило нас в новые отношения к Европе. Мы входим в ее повседневную жизнь, соприкасаемся, каждый в своей области, с ее верхним культурным слоем в порядке будничного общения. Я знаю, что все мы с чувством большого огорчения говорим о замкнутости западной жизни, о невозможности проникнуть в тщательно отгораживаемый мир чужой жизни. Жалобы имеют свои основания, но все же — этого нельзя отрицать — за прошедшие годы почти у каждого завязались какие-то связи, почти каждый приносит в западную жизнь свое понимание явлений русской культуры. Это общение нередко принимает

более устойчивые формы, напомню хотя бы «франко-русские встречи» в Париже. Только что отпразднованный «День русской культуры» является тоже показателем роста наших культурных связей. Участие иностранцев в этом празднестве становится явлением обычным. И все это создает весьма благоприятную обстановку для сознательного утверждения культа Пушкина на Западе.

И прежде всего — среди народов славянских. На торжественном собрании в «День русской культуры», устроенном чехами в Праге, проф. Милош Вейнгарт в своем приветственном слове от имени Славянского института выразил радость, что русская интеллигенция все чаще рассматривает торжество русской культуры как торжество культуры славянской, что праздник культуры русской становится, тем самым, праздником культуры славянской. И утверждение гения Пушкина есть торжество не только русское, но и всеславянское. Разве может подлежать сомнению, что славянство имеет своего, столь же бесспорного гения, как и немецкая литература в лице Гёте? Но в отличие от немцев, славянству не хватает внутренней спайки и сознания огромности значения этого факта. В привитии этого сознания нужна воля и настойчивость. Большие успехи в изучении Пушкина, сделанные за последние десятилетия русской историко-литературной наукой, увеличивают и на Западе интерес к Пушкину. Свидетельством являются такие специальные работы, посвященные Пушкину, как, например, книга проф. Вацлава Ледницкого (Краков, 1926 г.). Еще показательнее новые переводы из Пушкина. Один уже только перевод «Медного всадника» Юлием Тувимом является огромным шагом на пути такого утверждения гения Пушкина среди славянства.

Я уверен, что недалек тот день, когда «Маленькие трагедии» Пушкина станут открытием для Европы, таким же открытием, каким недавно явилась «Пиковая дама» для французов после появления нового ее перевода. Надо сде-

лать только еще одно усилие, надо с очевидной убедительностью показать, что уже весь Достоевский, со всей его проблематикой, был дан в Пушкине, чтобы Запад понял всю непререкаемость его гениальности. Но для этого надо самим быть убежденными в этой последней глубине пушкинского гения.

Вот тут-то и наступает наша обычная несостоятельность перед возложенной на нас историей задачей. Как раз в тот момент, когда усилиями целого поколения «пушкинистов» подготовлена была почва для более широких обобщений, когда подошло время для синтеза, в это время — именно среди тех, кто должен бы нести весть Пушкина в Европе, раздаются голоса не только сомнения в Пушкине, но и произносится прямая хула на него.

Уже В. Ходасевич в своем недавнем фельетоне (см. «Возрождение» от 28-го мая) дал должную отповедь тем, кто не понимает значения научно-исследовательской работы над Пушкиным. Подхихикивание и подтрунивание над «анализом поджелудочной железы теток Пушкина» лишний раз показывает, до какой меры мы не умеем ценить умственного труда, до чего мы пропитаны «нигилистическим» отношением к нашим культурным ценностям.

Но, кроме этих выводов, в конце концов не заслуживающих особого внимания, намечается и прямой поход против Пушкина, напоминающий собою недоброй памяти «писаревщину». Теоретиком этого нового антипушкинского движения является Г. Адамович, а органом, его приютившим,— журнал «Числа». Уже давно, насколько помню, еще в 1928 г., на страницах покойного «Звена» Г. Адамович сделал вылазку против Пушкина в связи с отзывом о Пастернаке. Но тогда он снабдил свое мнение типичным для него «*кажется*». Помнится, он тогда писал, что «...*кажется*, мир сложнее и богаче, действительно, чем представлялось Пушкину». Это «кажется» я хорошо помню по реплике В. Ходасевича в его ответной статье: «если кажется — пере-

крестись!» Но Г. Адамович предпочел не креститься, а отбросить это «кажется». И вот в «Числах», начиная с первой книжки, он ведет свой подкоп против Пушкина. Осмелел он с тех пор чрезвычайно. Ему ничего не стоит мимоходом сказать *«барабанное...»* «люблю тебя, Петра творенье», безапелляционно заявить, что в «Медном всаднике» нет уже внутренней уверенности». Невольно поражаешься, почему критик, столь робкий в своих суждениях по отношению к своим современникам, так необычайно отважен в «низвержении кумиров». Но и к своим предшественникам, уже сошедшим в могилу (к живым, особенно живущим под боком, он очень мягок), Г. Адамович относится с большим презрением. Работы Гершензона о Пушкине для нашего критика просто «гершензоновская ахинея». Но что же представляют утверждения самого Г. Адамовича, противопоставленные этой «ахинее»?

Видите ли, Пушкин для Г. Адамовича слишком «прост», недостаточно сложен, до подозрительности ясен. Его литературная непогрешимость, словесное совершенство, в сущности, привели и его самого и всю русскую литературу в тупик... «Вот мы читаем „Безумных лет...“ — нечто вполне законченное, закругленное, скорей „вещь“, чем „мир“. А дальше что? Именно то, что раньше пленило, теперь стало смущать, ибо этот „дивный состав“ все-таки чем-то подкрашен, чтобы даже на цвет быть таким приятным, чем-то все-таки подслащен, чтобы убит в нем был горький, извечный привкус творчества... Нет выхода для „дальше“, это не оборванная линия, а круг, все само в себя возвращается, все само себе отвечает...» Восприятие чужого творчества, конечно, субъективно, и тут ничего не поделаешь. Приходится только удивляться, как Г. Адамович, поэт с несомненным поэтическим дарованием, может так поверхностно воспринимать Пушкина. Утверждать, что Пушкин «прост», т. е. недостаточно глубок в своей поэзии, это значит просмотреть Пушкина, с его — и это с самых первых

шагов творчества — неустанным тяготением к темам смерти, совести, самозванства, преступления, страсти и индивидуализма. Напоминать об этом как-то неловко, особенно сейчас, когда до такой степени стала ясна связь «Преступления и наказания» с «Пиковой дамой», «Подростка» со «Скупым рыцарем», когда «Маленькие трагедии» воспринимаются как самые насыщенные драмы человечества. Для Г. Адамовича — это «гершензоновская ахинея», он никаких «мировых бездн» в Пушкине не обнаружил. По его убеждению, «в плоскости „знающих", средь детей ничтожных мира, Пушкин нисколько не замечателен и, если „мировые бездны" у Пушкина имеются, то, признаемся, это бездны довольно скромные». Каждому дано видеть только то, что он может видеть. Достоевский, Мережковский, тот же Гершензон и многие другие (напомню, кстати, небольшую, но очень значительную книжечку Д. Дарского «Маленькие трагедии Пушкина», 1915 г.) эту глубину Пушкина не только увидели, но сумели и нам показать. Наконец, там, где отпадает уже субъективность, в области историко-литературной науки, удалось установить, что русская литература в ее самых сложных проблемах укоренена в Пушкине.

Еще характернее другое утверждение Г. Адамовича. Он пришел к выводу, что Пушкин сам себя исчерпал в своем творчестве, что литературная его смерть опередила его трагическую гибель. Тридцатые годы — это уже не годы расцвета Пушкина, а его увядания. «Пушкин иссякал в тридцатых годах, и не только Бенкендорф с Натальей Николаевной тут повинны. Пушкина точил червь простоты. Не талант его ослабел,— нет. Но, по-видимому, не хотелось ему того, чем этот талант удовлетворялся раньше, мутило от неги и звуков сладких, претил блеск... „Полтава" еще струится, играет, „блистает всеми красками". Но в „Медном всаднике" нет уже внутренней уверенности. Рука опытнее, чем когда бы то ни было, но ум и душа сомневаются, и все чуть-чуть, чуть-чуть отдает будущим Брюсовым.

А в последних стихах нет даже и попытки что-либо от себя и других скрыть». Для всякого, кто занимался Пушкиным, в этих обобщениях Г. Адамовича все полно противоречий и заставляет предполагать или легкомыслие, или желание быть пооригинальнее, или простое незнание Пушкина. Ведь тридцатые годы — это Болдинская осень, вершина творческих достижений и постижений поэта, это — «Не дай мне Бог сойти с ума», «Странник», «Отцы-пустынники», «Когда за городом, задумчив, я брожу...», чтобы назвать только главнейшее, что вспомнилось. Почему — «оставалась только проза»? Разве в прозу Пушкин бежал от стихов? Разве «Арап Петра Великого» писался в период «иссякания» поэтического таланта Пушкина? Пушкин «соскальзывал с одной ступеньки на другую», и поэтому и в прозе его ждало неизбежное снижение. В этом Г. Адамович уверен, хотя для прозы даже он не может найти внешних признаков такого ослабления творческого дара Пушкина.

Что может быть ошибочнее, чем утверждение, что жизнь Пушкина оборвалась тогда, когда его поэтический путь приходил к концу. «Что было бы дальше,— вопрошает Г. Адамович,— если бы Пушкин жил,— кто знает? — но пути его не видно, пути его нет (в противоположность Лермонтову)». Это противоположение Лермонтова Пушкину, как начала живого, творчески жизненного началу замкнутому, не дающему выхода творческому напряжению — это показательно для небольшой группки современной критики. Мне когда-то пришлось проделать специальную работу по изучению т. н. «самоповторений» в творчестве Лермонтова. Эта работа привела меня тогда к выводу, что именно Лермонтов в своем поэтическом творчестве необычайно статичен, что в противоположность Пушкину, все время развивавшемуся, Лермонтов стоит почти на одном уровне. Под непосредственным впечатлением этих выводов я назвал тогда Лермонтова «окаменевшим гением». Сейчас я, вероятно, формулировал бы несколько осторожнее свои

выводы, но, в основном, я остаюсь при своем убеждении. Если уже высказывать предположения — «что было бы дальше», то больше оснований говорить о тупике у Лермонтова, чем у Пушкина.

Наконец, о хуле на Пушкина. Так, мимоходом, в виде афоризма, Г. Адамович бросает в своей статье мысль, что собственно пушкинское совершенство не столько объективная его заслуга, сколько «литературная удача». А. Б. Поплавский подхватывает эту мысль и дополняет ее: «... все удачники жуликоваты, даже Пушкин». И затем, в полное противоречие себе, но, очевидно, для некоторой пряности, под пушкинскую ясность и простоту подводится Г. Адамовичем мина. Пушкин это «чудо» — но чудо — «непонятно-скороспелое, подозрительное, вероятно, *с гнильцой в корнях*,— ибо без этого слишком уж непонятное,— на веки веков канонизируется ее главной, единственной, важнейшей вершиной».

Так мы подходим к концу. В основе новой «писаревщины» лежит все тот же наш интеллигентский нигилизм. Мы смертельно боимся всякого культа, всякой канонизации. Для нас это равносильно застою и смерти. «Алтарь» вызывает прежде всего потребность низвергнуть божество и поколебать треножник. Неужели мы так никогда и не поймем, что без культа прошлого нет и достижений будущего. Пушкин, действительно, высочайшая вершина нашего национального гения, и в этом можно только черпать веру в наше будущее. «Пушкин наше все»,— это было убеждением всей жизни Достоевского, и убеждение это не помешало ему самому стать выразителем русского гения для Запада. Неужели его правде мы должны предпочесть «правду» Г. Адамовича?

Спор о Маяковском

Недавно вышедшая в издательстве «Петрополис» книжечка «Смерть Владимира Маяковского» снова оживила интерес к его личности и судьбе. Две статьи этой книжечки, Р. Якобсона «О поколении, растратившем своих поэтов» и Д. Святополк-Мирского «Две смерти», дают богатый материал для того, чтобы попытаться еще раз беспристрастно, насколько возможно по отношению к столь страстному поэту и в связи, прибавим, с не менее страстной защитой его Р. Якобсона, отнестись к поэтическому делу Маяковского.

Мне хотелось вовсе обойти политику. Казалось столь естественным, что после трагической смерти поэта можно забыть все то тяжелое, что связано с его политическим прошлым. Но на деле это не так просто. Уже первые отклики на брошюру Р. Якобсона и Д. Святополк-Мирского показали, что от политики, говоря о Маяковском, никак не уйти. Поэтому, чем не договаривать, лучше уж сразу сказать все, что думаешь по этому вопросу.

Маяковский оказался во враждебном нам лагере. Он был с большевиками — и этого мы забыть никак не можем и не имеем права. Да и сам он был слишком страстным и чуждым сентиментальности борцом, чтобы ждать от нас интеллигентского себе прощения. Русская революция не бунт рабов, а страшная социальная катастрофа, сопровождающаяся жестокой внутренней междуусобной борьбой. Страшно в ней именно то, что по разные стороны баррикады очутились очень близкие друг другу в прошлом люди, что буквально брат шел против брата. Только позже, когда

стал все определеннее сказываться истинный характер большевизма, отходили постепенно от него легкомысленно в него уверовавшие. Ведь не забудем, как бы ни хотелось нам забыть, что среди поверивших был и А. Блок. Маяковский остался верен большевикам до конца, но веру в них он, несомненно, тоже утратил. Не только самоубийство, но и творчество последнего периода говорит за это. Искупил ли он смертью свое заблуждение? Не знаю, но думаю, что, во всяком случае, перед лицом такой смерти мы обязаны вдумчиво отнестись и к его жизни. А если на весы положить еще и то, что перед нами крупный поэт, имя которого, хотим мы этого или не хотим, войдет в историю русской литературы, то право на такое внимание еще усилится. Неужели «прыжок через стену» дает забвение прошлого, а «прыжка в смерть» для этого мало? Неужели мы легко прощаем Беседовским, а для Маяковского, кроме жгучей ненависти, ничего в сердце своем не найдем. Не хочется этому верить, не хочется этого допустить. Я зову не к прощению и забвению, повторяю — В. Маяковский и сам бы этого не хотел, а призываю только к бесстрастию и беспристрастию, право на что во всяком случае смерть дает.

И я жалею, что Р. Якобсон в своей статье о Маяковском не соблюл меры неизбежной в его непосредственном отклике на смерть поэта-друга страстности. Если он требует от нас корректности в отношении к памяти покойного, слишком часто вызывающе оскорбляющего все, что нам было дорого, то и сам должен соблюдать ту же степень корректности по отношению к врагам Маяковского. И выражения вроде «плюгавая судьбенка Ходасевича», «эмигрантские Левинсоны», «Офросимовы — полуграмотные нули», снижают уровень несомненно интересной и содержательной статьи Якобсона до «обмена любезностями» первого, слава Богу, уже исторического, периода самоутверждения футуризма. Такими доводами сейчас защищать футуризм вовсе нет никакой нужды. Статья В. Ходасевича «О Мая-

ковском», появившаяся после его смерти, была недопустима по своему характеру и объективно несправедлива. В моем представлении, я уже писал это, она является в критической деятельности его несомненным срывом. И в этом споре между В. Ходасевичем и Р. Якобсоном, по существу, я на стороне последнего. Нельзя сейчас уже отрицать за русским футуризмом положительного значения в общем ходе нашего литературного развития. И совершенно невозможно не считаться с поэзией Маяковского, как крупного звена в этом развитии. В. Ходасевич совершенно неверно сводит роль В. Маяковского к снижению словесного материала в поэзии, к ее нарочитому огрублению. Даже отбросив тот обидный смысл, который вкладывает В. Ходасевич в это утверждение, оно просто объективно неверно. В поэзии Маяковского меньше всего пошлости, есть в ней грубость, но эта грубость скорее литературный прием, чем факт биографии; может быть, нет в ней особенной изысканности и сложности, но есть несомненная сила непосредственной поэтичности. Прав совершенно Р. Якобсон, когда прежде всего определяет Маяковского как лирика. Через все творчество его проходит красной нитью основная тема лирики: *я и мир.* И все своеобразие Маяковского в том, что он совершенно по-новому преподнес нам эту основную лирическую тему. Я не знаю, нужно ли апеллировать к тому, что за буйным, ухающим криком Маяковского легко уловить стон измученного и тоскующего человека. Отрицать за поэзией Маяковского всякое касание миров иных, видеть в ней только одно угождение низким инстинктам толпы — значит просто потерять чувство объективности. Вспомните хотя бы его «Послушайте!» Ведь это он сказал:

Ведь, если звезды
зажигают,
значит — это кому-нибудь нужно?
Значит — это необходимо,

чтобы каждый вечер
над крышами
загоралась хоть одна звезда?!

Он знал и поэтически использовал противоречие между зычностью своего голоса, говорю о голосе поэтическом, а не житейском, и лиричностью своей основной темы. «Я ору, а доказать ничего не умею» — признается он, поэт, влюбленный в самый лиричный музыкальный инструмент — скрипку.

Статья Р. Якобсона хороша именно тем, что она вскрывает перед нами эти лирические темы его поэзии. Господство над всем «я» поэта, его «томление в тесноте положенного предела», наконец, бунт против всякой устойчивости, косности быта, традиционная для русской литературы ненависть к мещанству. И эта ненависть должна была его рано или поздно привести в столкновение с новым мещанством, родившимся в самом большевизме. Отсюда его романтика революции, столь мало похожая на будни, потом — противоположная крайность: попытка уложить себя в рамки будней «строительства», стать ее поэтом и, наконец, безнадежная попытка найти себя в сатире. От «Нашего марша» к рекламам Моссельпрома и завершение «Клопом» и «Баней» — вот поэтический путь Маяковского. И разве не характерно для него, что он был пленником вечной темы — любви. «Про это» является лирической поэмой на эту извечную тему:

В этой теме,
и личной
и мелкой,
перепетой не раз
и не пять,
я кружил поэтической белкой
и хочу кружиться опять.

Особенно интересна попытка Р. Якобсона связать тематику Маяковского с традиционными мотивами русской классической литературы. Он «кровь от крови русских литературных традиций», говорит Р. Якобсон в своей статье. И если некоторой натяжкой мне представляется попытка связать поэтическое мировоззрение Маяковского с материалистической мистикой Федорова, то в характере бунтарства Маяковского, несомненно, многое от национальной русской традиции. Противопоставление «богоборчества тринадцатого апостола» официальному советскому безбожию очень верно и остроумно.

В. Ходасевич не склонен видеть в Маяковском и «революционера в поэзии». «Его поэтика—более чем умеренная: она вся заимствованная у предшествующей поэзии», утверждает он. Но и с этим никак нельзя согласиться. Есть одна область поэтического языка, в которой заслуга новаторства, безусловно, принадлежит Маяковскому. Я говорю о поэтическом синтаксисе. Я не могу подробнее останавливаться на этой теоретической теме, но именно здесь Маяковский оказал большое влияние на всю последующую поэзию. Маяковский в своей поэзии почти не трогает привычную структуру языка ни с его звуковой стороны, ни со стороны словообразования, но зато он резко отстраняет привычный синтаксис. И это стоит в несомненной связи с отступлением Маяковского от усвоенного русской поэзией в области ритмики силлаботонического стиха. Он отказывается от счета безударных слогов, рвет с силлабизмом и приближается к народному сказовому стиху. Счет ведется не по слогам, объединенным чередующимся ударением, а по словам, скрепленным естественным обычным ударением. Это делает поэзию Маяковского «поэзией выделенных слов по преимуществу», по справедливой характеристике Р. Якобсона в его ранней работе «Новейшая русская поэзия».

Оставаясь в пределах темы о Маяковском, статья Р. Якобсона никак не заслужила того приема, который ей был ока-

зан эмигрантской критикой. Она принадлежит, несомненно, к одной из лучших работ о Маяковском, появившихся после его смерти.

Однако приходится пожалеть, что очутилась она по соседству со статьей Д. Святополк-Мирского. Прежде всего поражает полная противоположность двух статей, объединенных общей обложкой, по основной своей идее. Если Р. Якобсон склонен видеть в гибели поэта жестокое проявление непонимания окружающей средой поэта, если в этом он видит сходство в судьбе Маяковского с судьбой Пушкина, то для Д. Святополк-Мирского гибель и одного, и другого явилась прямым следствием непонимания поэтами нового духа времени. Эту свою мысль Д. Святополк-Мирский пытается обосновать в духе социологической школы и делает это с завидной прямолинейностью. Как раз то, что рисуется Р. Якобсону наиболее значительным в поэтическом творчестве В. Маяковского, его лирика, представляется Святополк-Мирскому «спадом в обывательщину» и проявлением «мелкобуржуазной сущности». Смерть Маяковского только показала, что пришел конец индивидуалистическому периоду русской литературы. На смену ему пришла пролетарская литература. Она единственная восходящая сила.

Статья Д. Святополк-Мирского прекрасное доказательство от противного. Она убедительно показывает, что поэзия Маяковского никак не укладывается в рамки казенного марксистского мировоззрения. И Святополк-Мирский здесь куда более последователен, чем подневольные советские критики, которые пытаются сохранить Маяковского для себя. Им страшно сознаться, что один за другим ушли от них в смерть и Блок, и Есенин, и Маяковский.

Ушли, потому что дышать стало нечем. Остался Максим Горький. Но и здесь не все уж так благополучно, как можно думать. Совершенно верно отметил недавно А. А. Кизеветтер, что в последних проявлениях верности Горького

что-то уж слишком много самооплевания, точно сам он нуждается в том, чтобы глубже себя в грязь втоптать. Что-то патологическое чудится мне во всем его поведении. Выдержит ли и он до конца?

Думается мне, останется в истории только одно крупное поэтическое имя, прочно связавшее себя с большевиками. Имя это — Валерий Брюсов. Но ему везло и в жизни, и после смерти. Ему быстро простили то, что Маяковский не может искупить даже своей трагической смертью.

«Индустриальная подкова» Алекс. Ремизова

Последние годы Алексей Ремизов так старательно отгораживает себя от читателя, так тщательно прячется в улиточный домик своей чисто ремизовской «зауми», что не мудрено, если читатель к каждой его новой вещи подходит с опаской и предубеждением. Боюсь, что и последнее произведение Ремизова, его «Индустриальная подкова», напечатанная в 5-й книжке «Чисел», пройдет мимо внимания более широкого круга читателей, хотя она меньше всего этого заслуживает. Это тем более вероятно, что с самого начала она вызывает к себе настороженное отношение, внешне как бы примыкая к обычного типа ремизовским причудам последних лет.

В своем недавнем «письме» о «Числах» я только мимоходом отметил значительность этого рассказа, но и это уже вызвало возражения. В одном из полученных писем, кстати, очень ярко отражающем настроения читателя, мне по этому поводу пишут: «В Вашем последнем фельетоне меня очень заинтересовал Ваш отзыв о Ремизове. На читателя это его произведение, как и некоторые другие, производит впечатление, что автор над ним издевается, и таково положительно общее мнение читателя».

Я несколько раз внимательно перечитал рассказ Ремизова, чтобы проверить свое первоначальное впечатление, за которое я, признаться, несколько испугался после полученного письма. И должен сказать, что не только не ослабело, но еще усилилось мое убеждение в его значительности. И, прежде всего, в этом меня убеждает его общая укорененность в нашей русской литературной традиции, его связь с нашей классической литературой.

Чем больше изучаешь литературу, тем яснее становится, что только то произведение, которое вырастает на почве национальной литературной традиции, которое просто немыслимо вне литературы своего народа, только такое произведение может рассчитывать на длительное значение. Достоевский ворвался в мировую литературу, будучи всей своей проблематикой связан с литературой русской. И все — сами по себе бесспорные — его связи с литературой иностранной ничего не могут нам объяснить, если не доискаться национальных корней его творчества. Может быть, обо всем этом не имело бы смысла и писать, если бы нам, находящимся вне пределов родины, не грозило иссякание национальных истоков, если бы не был так велик соблазн припасть к чужому источнику творчества, могучему самому по себе, но лишенному оплодотворящих сил для нас, русских.

Меня поразило в рассказе Ремизова, вероятно, чисто инстинктивное понимание решающей важности этой традиционной связи. Два имени стоят у колыбели ремизовского рассказа, да и вообще у всего его творчества: Гоголь и Достоевский. С большой художественной тонкостью сам Ремизов наводит читателя на связь своего рассказа с этими писателями.

«Николай Васильевич, ваш покорный слуга!» — такой концовкой преданного ученичества замыкает Ремизов один из абзацев своего повествования о том, как жизнь стала не в жизнь Александру Александровичу Корнетову, учителю музыки и рядовому эмигранту русского Парижа. И причиной тому родной брат гоголевского «гусака», поссорившего двух закадычных друзей самого мирного в мире города Миргорода, пустяковое зубное французское «зют», точное значение которого даже сами французы определить не могут. Это слово, только послышавшееся консьержке и никогда не сказанное безобидным локатером одного из парижских домов, как камушек, брошенный из жуткого гоголевского мира, воспламенил лютейшую ненависть в консьерж-

ке и отчаянный страх в самом герое, жизнь которого была навеки теперь отравлена преследованием этой обиженной женщины.

Вот в самых общих чертах сюжет, прямо от Гоголя идущий, нового рассказа Ремизова. Но только на почве своего ремизовского проникновения в тайну Гоголя могло создаться это произведение, передающее в художественной форме нашу роковую зависимость от кажущихся пустяков, незначительных событий, неожиданно врывающихся в жизнь и с неодолимой жестокостью ее разрушающих, опрокидывающих все, казалось бы, столь прочные ее устои. Ремизов один из немногих, кто с такою проникновенной ясностью увидел всю жуть гоголевского анекдота, кто понял, как страшен этот мир гоголевских призраков и масок. Здесь же, в самом рассказе, Ремизов пытается приобщить нас к этому своему пониманию Гоголя, с чутьем подлинного художника подчеркивая органическую связь своего парижского анекдота с гоголевскими «случаями из жизни». Ведь именно Гоголь сам своей волей пустил гулять в этот мир наваждений двухсложное «гусак», и вот что из этого произошло. Аукнулось в Миргороде, откликнулось в Париже. И как откликнулось!

И тут на сцену приходит другая традиция — традиция Достоевского.

И опять, как бы невзначай, упоминает Ремизов имя Достоевского, в связи с прорывавшимся у всех «сочувствователей» горю Корнетова невольного «слава Богу, не нас и не с нами». Это соединение искренней жалости с затаенным злорадством, говорит Ремизов, было еще Достоевским замечено «в свидетелях несчастного случая». И мы увидим, что для самого рассказа Ремизова эта черта человеческого эгоизма, которой причастен и сам герой, имеет решающее значение. Упоминание Достоевского здесь не случайность, а намек на внутреннюю связь художественных идей.

Достоевский первый сумел художественно раскрыть нам жуть гоголевских образов, это он показал, как анекдот о «Шинели» может привести к трогательному роману «Бедных людей», как безобидный случай с пропажей носа превращается в трагедию «Двойника». И эта традиция раскрытия трагических возможностей, скрытых в гоголевских сюжетах, блестяще подхвачена Ремизовым в его новом произведении. Но я постараюсь показать, что не только чисто внешне, близостью художественного приема, но и внутренне, в самой проблематике своего рассказа, Ремизов теснейшим образом связан с Достоевским.

Что случилось, в сущности, с учителем музыки Корнетовым? Отчего на него так гибельно повлияло раздражение консьержки, смертельно обидевшейся на него за послышавшееся ей в «onze heures du soir» роковое «зют»? Разве нельзя было найти выхода из положения, разве уж так бессилен он был, чтобы не укротить консьержку и освободиться от ее злобных притязаний и взглядов? Почему он так бесславно уступает поле битвы и, бросая насиженное гнездо свое, бежит в первую подвернувшуюся квартиру в Булонь? Только на почве болезненной запуганности могла привести к настоящей трагедии мысль, что «нельзя было спокойно войти в дом, имея свой собственный ключ в кармане». Очевидно, дело вовсе не в этом злополучном словечке «зют», а в самом Корнетове.

Корнетов, русский эмигрант, человек без почвы, не только в традиционном понимании этих слов в русской литературе, но в буквальном смысле их. Он всем своим нутром понял, что воля эмигрантской жизни — особая воля. Чтобы ее за собою обеспечить, надо прежде всего во всем поступать «с оглядкой». И за десять лет «своей вольной жизни, как называл А. А. жизнь обреченных на эмиграцию, он опытом усвоил себе общерусскую оглядку» и выработал мудрое правило «ничего не бояться и быть ко всему готовым», но это правило совмещалось с другим: «старать-

ся быть совсем незаметным». Именно так он отвоевал себе свободу, но свобода эта была в полном отъединении от жизни, в уходе в фантастический мир вымыслов и мечты.

Забившись в свою собственную квартиру, имея в кармане ключ от нее, он думал, что обеспечил себе независимость. Он погружался в «книжный мысленный мир свой», эту «стихию призраков звучащих и движущихся, то охватывающую беспричинной радостью, то погружающую в глубокую тоску». Получив новый перевод «Дон Кихота» и раскрыв его на странице, где было написано: «Течение созвездий навлекает на нас бедствия, которые небеса с яростью и бешенством низвергают на нас, и тогда никакая земная сила не может их остановить и никакие ухищрения — отбросить», он мечтал под защитой отвоеванной себе свободы продумать в книжно-мысленном мире и эту своим горбом усвоенную «бедным рыцарем» истину. Но совершенно неожиданно со страниц книги эта истина прорвалась снова в жизнь, и под знаком рокового созвездия очутился сам герой. Он убедился, что мало обладать ключом от своей квартиры, но «для того, чтобы чувствовать себя действительно независимым и неприкосновенным, надо иметь еще какой-то воздушный ключ на каждую ступень» лестницы своей жизни. Вот этого-то «воздушного ключа», дающего действительную свободу, у Корнетова не оказалось. Глупое словечко «зют» обратило его в позорное бегство, заставило бросить насиженное место, и долгожданный «Дон Кихот» так и лежал открытым в новой неуютной квартире на странице, говорящей о непредотвратимости судьбы.

И здесь перед нами хорошо известная проблема Достоевского, прочно связанная в его творчестве с понятием «живой жизни». Недаром это специфическое выражение Достоевского несколько раз появляется на протяжении рассказа Ремизова. Уход от жизни, которая «может окриком и колесом распугнуть все призраки», попытка найти выход в отъединении от реального тока живой действи-

тельности, закрыть глаза на человеческое горе и страдания, уйти целиком в мир своих вымыслов или отдаться одной идее — страсти — все это для Достоевского значило, в конечном счете, совершить нравственное преступление перед собою и окружающим миром. Трагически кончил господин Прохарчин, пытавшийся укрыться за ширмы от игры слепого случая, терпит жестокое поражение мечтатель и фантаст Ордынов («Хозяйка»), захваченный потоком жизни и бессильный найтись в нем, выводится из жизни и Версилов, не смогший разрешить этой проблемы «живой жизни». И что особенно знаменательно, что у Достоевского возврат к жизни мечтателя и фантаста, его прозрение связано с внезапным прорывом в сознание чувства вины, прикосновенности к какому-то преступлению. Подробно я этого здесь развивать не могу, но в этом легко убедиться при внимательном чтении тех произведений Достоевского, в центре которых находится проблема вины (ср. кошмарное видение Прохарчина, сон Дмитрия Карамазова). Любопытно, что и здесь Ремизов идет по следам Достоевского, как бы подтверждая этим глубокую уверенность в человеке этого сознания своей греховности.

В какой-то момент свалившегося на героя нашего испытания он вдруг почувствовал, что дело со словечком «зют» не так просто, что вся выработанная им жизненная философия «безбоязненности и готовности» проваливается, и он останется один, лицом к лицу с жизнью. Тут он испугался и с испугу в страхе почувствовал, что «этот камушек оттуда — это скаленное зубное „зют“ дошло и пробило его сердце, и там в „разрезе“… оказалась вина, он почувствовал себя в чем-то виноватым…» И, почувствовав вину, он понял, что «Дон Кихотские созвездия и планеты — „злое влияние“ совсем ни при чем, а настоящая правда в его вине, и надо цыкнуть этому „зют“ чтобы … пробить его сердце и показать ему во все глаза, как он и видит теперь отчетливо и ясно, какую-то свою вину».

Ремизов не раскрывает нам ближе, в чем же была вина Корнетова, но художественный смысл ее ясен. Вина его лежала в уходе от жизни, в его греховной мечте пройти бочком, никого не задевая, но и самому об жизнь не толкаясь, мимо людей с их страданиями и горестями.

С исключительной художественной силой написана в рассказе вставная притча, так хочется назвать «эпизод» о девочке, взявшей себе тайком бирюльку во время игры с детьми и вдруг почувствовавшей вину свою. И возвращаясь теплой звездной ночью домой, с ничтожной, в булавочную головку, бирюлькой, зажатой в руке, она вдруг почувствовала, что «была в этой ночи одна под звездами и эти звезды — они все знают — светили ей одной, освещая ее одну во всем мире с ее черной, огромной как мир, бирюлькою на сердце». Так вдруг один со своей совестью перед лицом звезд оказался и Корнетов. Но «быть человеку одному перед лицом звезд со своим раскрытым сердцем нельзя, потому что это и есть смерть». И после кошмарного сна, в котором страшный оскал консьержки, преследовавшей его своими молчаливыми взглядами на лестнице, заменился оскаленными гвоздями досок какого-то чердака, на котором он ищет спасения вместе с девочкой, взявшей чужую бирюльку, и оттуда нет выхода, как только в страшную пропасть, после этого сна для него потянулись *«виновные безвыходные дни»*. И под давлением этого нового чувства своей виноватости он резко меняет жизнь. Да, он внешне как бы ищет спасения в неприглядной обстановке новой булонской квартиры. Но все показывает, что к прежней книжно-мысленной жизни возврата нет. «Индустриальная подкова», найденная им случайно велосипедная шестерня, висит теперь на двери его комнаты, как символ новой реальной, а не выдуманной жизни. Он обрел жалость, а это и значит возвращение в жизнь. И такой неожиданный и кажущийся нелепый конец повести, где Корнетов говорит о своей жалости к собакам, совершенно оправдан при таком

понимании внутреннего смысла рассказа. «Я собак раньше боялся, а теперь не боюсь: мне их жалко. Идет — и так смотрит, а хвост в работе. А залает, мне только обидно, — „чего лаешь?“ — на меня лает, разве я ей враг? Я к ней почеловечески. Я собак стал любить». И вполне понятно, что теперь, после возврата в жизнь, в Александре Александровиче Корнетове «было что-то покорное, но совсем не жалкое». Ибо «жалок тот, в ком совесть нечиста», но тот, кто однажды заглянул в глубь своего сердца и выдержал, не ушел из жизни, тот уже не жалок, а только покорен неизбежному. В нем пробуждается освобождающая жалость ко всей твари и даже к черновской собаке, клички которой он не знает.

Так рисуется мне смысл рассказа Ремизова, и в таком его понимании я склонен видеть его глубокую связь с русской литературной традицией, и прежде всего с творчеством Гоголя и Достоевского. И это в моих глазах делает его в наше бестрадиционное время значительным событием нашей зарубежной литературы.

В заключение мне хотелось еще сказать об одном прорыве в рассказе Ремизова. Я имею в виду его манеру вводить в произведение частности кружковой писательской жизни, с упоминанием имен отдельных своих современников, почему-либо подвернувшихся ему под перо. На меня это всегда производило неприятное впечатление. А в данном рассказе, где все мелочи так прочно связаны с художественным целым, где каждое побочное упоминание органически входит в канву рассказа, это вторжение внехудожественного материала особенно досадно.

Право, читателю нет никакого дела до «тростникового сахара, присылаемого Марком Слонимом из Праги», и уж наверно никому не известно, какой он сахар действительно употребляет в Париже: «простой матовый свекловичный» или «пражский тростниковый». Можно только искренне пожелать, чтобы Ремизов, наконец, отказался от присвоен-

ной себе привилегии увековечивания современников в своих произведениях. Славы современникам, им отмечаемым, он этим не прибавит, а своей, несомненно, этим только вредит.

Однако это частность, которая, хотя и вызывает досаду, но скоро расплывается в чувстве большого эстетического удовлетворения от нового рассказа Алексея Ремизова.

Еще о Гумилеве

Литература о Гумилеве, появившаяся в связи с десятилетием со дня его кончины, вызывает у меня желание еще раз поговорить о нем. Но, признаться, после отчета Н. Волковыского о берлинском вечере Блока и Гумилева в газете «Сегодня» (см. номер от 16-го сентября) я испытываю некоторые затруднения. Н. Волковыский полагает, что я, «не раз уже писавший о поэте», сказал о нем в печати «вероятно, все, что о нем думаю». И поэтому мое выступление не могло для слушателей представлять особого интереса. Согласитесь, что после такой рекомендации со стороны сотоварища-журналиста вновь брать на себя смелость писать о Гумилеве — большая самонадеянность. Но Н. Волковыский меня, очевидно, спутал с каким-нибудь другим, более заслуженным литературным критиком. Писал я о Гумилеве, смею его заверить, один раз в своей жизни, и это было совсем недавно, в юбилейные дни (см. «Руль» от 27-го августа). Вложить в эту статью при всем своем желании все, что я думаю о поэте, мне явно не удалось. Н. Волковыский, очевидно, присутствовавший на берлинском собрании, явно остался неудовлетворенным моим выступлением; это его право и его дело. Но одно я все же смею от журналиста, да еще столь опытного, как Н. Волковыский, требовать — добросовестности в отчетах. Я мог говорить неудачно, тогда так и следовало написать, но утверждать, что все, что я говорил, является повторением того, что я будто бы «не раз уже писал», с моей точки зрения, является, по меньшей мере, неудобным.

* * *

Если я в прошлый раз касался почти исключительно творчества Гумилева, то сейчас меня интересует вопрос о его личности. И вопрос этот встал передо мной с большой остротой после появившихся в печати воспоминаний о поэте в связи с его юбилеем.

Для историка литературы совершенно ясно, что есть две жизни поэта, две его биографии. Одна — его жизнь среди современников, его человеческий жизненный путь с подъемами и срывами, со всеми мелочами жизненных отношений. И здесь «ничего человеческое ему не чуждо». И есть другая жизнь — жизнь поэта, отстоявшаяся в результате длительного и любовного постижения его внутреннего мира через творчество, его «поэтическая биография», творимая легенда, как и житие святого, но, в сущности, единственная подлинная и для поэта значащая. И с нею его повседневная жизнь смешиваема не должна быть.

И мне думается, что как раз по отношению к Гумилеву в недавние его юбилейные дни была допущена большая несправедливость. О нем писали его современники, еще не отошедшие от «жизни мышьей беготни», еще находящиеся всецело во власти припоминаний недавних литературных будней, и как известно, нет более досадливых будней, чем будни писательского общения. Да иначе и быть не могло, ведь прошло только десять лет со дня гибели Гумилева, еще слишком все свежо в памяти и не отсеяно временем вечное от преходящего. И поэтому, в дни, когда заслуженно творится «житие умученного раба Божия Николая», в эти дни писавшие о нем оказались не Пименами, как известно, завещавшими «своих царей великих поминать, за их труды, за славу, за добро — а за грехи, за темные деянья Спасителя смиренно умолять», а обуреваемые страстями Димитриями Самозванцами, которым все еще чудятся «то шумные пиры, то ратный стан, то схватки боевые, безум-

ные потехи юных лет». Я вовсе не зову, как может показаться, к тому, чтобы искажать правду, чтобы говорить то, чего не было, а замалчивать то, что было. Это было бы для меня как историка литературы научным преступлением. Я зову только к высшей правде, к высвобождению образа поэта от всего случайного и мелкого, что является наносным и не отвечает его подлинной глубинной сущности.

В интереснейших воспоминаниях В. Ходасевича («Из воспоминаний о Гумилеве», газ. «Возрождение», от 27-го августа) рассеяно множество чрезвычайно любопытных штрихов для понимания личности Гумилева. И поскольку здесь переданы факты, да еще таким наблюдательным современником, как В. Ходасевич, воспоминания дают очень много. Но они неизбежно субъективно окрашены, они освещены светом, исходящим от автора, а не отраженным светом самой личности поэта. И для меня, никогда лично Гумилева не видавшего и его окружения не знавшего, после чтения этих воспоминаний осталось острое чувство неправды по отношению к Гумилеву. Повторяю, в них есть субъективная правда, ибо именно так воспринял В. Ходасевич поэта, но объективно, как попытка постижения подлинного «я» поэта, а ведь это нас только и может в конечном счете интересовать, воспоминания В. Ходасевича дают, в моем ощущении, ложный образ поэта.

Прежде всего, и это можно было предсказать заранее, ни личность (во всей совокупности ее внешних проявлений и внутренних излучений), ни поэзия Гумилева не могли привлекать к себе Ходасевича. Да он и не пытается особенно затушевать это. «Его разговор, как его стихи, редко был для меня питателен»,— говорит Ходасевич о поэте. Вряд ли, однако, это суждение можно рассматривать как объективную оценку Гумилева как собеседника и поэта, скорее это простое констатирование духовной отчужденности. И при такой отчужденности становится понятным общий тон воспоминаний Ходасевича. Он ничего, что исхо-

дит от Гумилева, не хочет принимать всерьез. Какое-то сплошное ребячество, которое можно снисходительно простить, но относиться к нему как к чему-то подлинному, настоящему уже никак нельзя. Вот для примера злополучное «увлечение Африкой», за которое столько уже пришлось претерпеть Гумилеву и при жизни. Один только «изысканный жираф» — сколько он дал материала для критического зубоскальства. А ведь в свете всего творчества Гумилева ясно, что не такое уж ребячество было в гумилевской погоне за экзотикой. Не буду уже объяснять эту тягу к красочности, географической номенклатуре, к словесному «зверинцу» в поэзии теоретическими соображениями, связанными с так называемым «акмеизмом». Возьму вопрос в более широком разрезе. Разве сейчас, при свете всего пройденного жизненного и поэтического пути Гумилева, нельзя по-иному осмыслить и понять весь ранний период жизни и творчества поэта? Для жизни — это все та же романтическая погоня за неизвестным, уход от тоски повседневного в сказку неизведанного. А может быть, вчитавшись в тот же злополучный стих о жирафе, не лишним будет припомнить, что писался он в утешение плачущего от обид взрослого ребенка:

Ты плачешь? Послушай... далеко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф...

По-разному заклинает автор себя от жизни, в разном находит выход от давящей тоски. Блок создавал сказку о «Прекрасной Даме», Гумилев уходил к своему фантастическому «озеру Чад». Каждый по-иному, но в основе было одно — романтическая тоска по нездешнему, попытка обмануть жизнь, обойти правду вымыслом.

Эта жажда новых впечатлений была бы простым мальчишеством, сплошным легкомыслием, если бы за этим не чувствовалось уже с первых шагов чего-то более глубокого,

если бы не наступали внезапные минуты раздумья среди легкомысленного бравирования жизнью и смертью. И вот в том-то тайна поэтической силы Гумилева, что его фантастика воспринимается на фоне «хмурой смерти», которой можно бросить вызов, но уйти от которой никто не в силах. Можно в минуту самоослепления пожать руку Командора, но нельзя не почувствовать жути его появления.

И поэтому особенно следует выделить именно в раннем творчестве Гумилева эти черты раздумья, постоянное возвращение к мысли о смерти. До сих пор совершенно не было обращено внимание на наличие в творчестве Гумилева того особого чувства жути, которое производит особенно сильное впечатление на фоне исключительного бесстрашия и сознательного пренебрежения к «роковому концу». Он знал ощущение жути лунной ночи, мотив столь характерный для символизма. Вспомните стих «Семирамида», посвященный И. Анненскому:

〈...〉 Но каждою полночью так страшно и низко
Наклоняется лик луны.

И в сумрачном ужасе от лунного взгляда,
От цепких лунных сетей,
Мне хочется броситься из этого сада
С высоты семисот локтей.

Была ему знакома и та жуть, которую с такою гениальностью сумел передать Пушкин в своем «Мне не спится...» Я напомню только последние строки стихотворения «Читатель книг»:

Но вечером... О, как она страшна,
Ночная тень за шкафом, за киотом,
И маятник, недвижный, как луна,
Что светит над мерцающим болотом!

И только поэт, написавший эти строки, мог позже, уже в 1920 г., найти такие простые, но сильные в своей простоте слова:

Петербургская злая ночь;
Я один, и перо в руке.
И никто не может помочь
Безысходной моей тоске...

Об отношении к смерти Гумилева уже писалось много и часто. Я согласен, что здесь установились некоторые штампы, которые, как всякие штампы, вызывают раздражение. Сказать просто «мужественное отношение к смерти», «бесстрашие перед ее лицом», даже «вызов, смерти брошенный» — все это еще ничего не значит, если за этим нет мистического или религиозного отношения к ней. Поэт, настоящий поэт, рано или поздно подходит к последним тайнам бытия, ему никогда не уйти от страшного и последнего вопроса: а что потом и там? и зачем томится душа в плену жизни? Вот именно это соприкосновение поэзии с религией было отчетливо ясно Гумилеву, написавшему в одной из своих статей: «Поэзия и религия — две стороны одной и той же монеты». И именно поэтому поэзия неизбежно упирается в проблему смерти. И если раннее творчество Гумилева носит черты нарочитого бравированья, подчеркнутого пренебрежения к наступлению конца, то это надо воспринять на общем фоне его тогдашнего творчества. Оно несомненно было несколько стилизовано в духе «конквистадорского» цикла гумилевской поэзии, уже и в раннем его творчестве звучали иные, тревожные, ноты.

В «Потомках Каина» прозвучало недоуменное, почти детски беспомощное, но уже полное душевной тревоги «зачем?»:

Но почему мы клонимся без сил,
Нам кажется, что Кто-то нас забыл,
Нам ясен ужас древнего соблазна,

Когда случайно чья-нибудь рука
Две жердочки, две травки, два древка
Соединит на миг крестообразно?

Почему-то до сих пор не было обращено внимания на одну подробность в отношении к смерти Гумилева уже в его ранних стихах. Он полон воли к жизни, весь, как натянутая тетива — она будет спущена в минуту смертельного боя. Но вот с каким-то «недоумением» бесстрашный боец видит перед собою призрак смерти. Вспомните стихотворение «Камень», где так ярко выражено именно это изумленье перед внезапным, но неотвратимым концом:

Но где бы ты ни скрылся, спящий,
Тебе его не обмануть,
Тебя отыщет он, летящий,
И дико ринется на грудь.

И ты застонешь в изумленьи,
Завидя блеск его огней,
Заслыша шум его паденья
И жалкий треск твоих костей.

Как это далеко от простого бравированья смертью, в котором так часто упрекали Гумилева. И чем дальше, тем углубленнее становится отношение Гумилева к жизни и смерти, тем проще и глубже слова, которыми выражено это отношение. Но и до конца жизни, когда уже сложилось мудрое приятие и «бремени жизни», и «терпкой и душной смерти», Гумилев не терял этого детски недоуменного взгляда перед ее лицом. Вот это соединение бесстрашия, углубленного мудрым приятием жизни и смерти, с глубо-

кой внутренней, почти детской, верой особенно подкупает в Гумилеве.

Эту «детскость» в характере Гумилева отмечает и В. Ходасевич, но за нею он ничего, кроме ребячливости, не желает видеть. Он не видит, что в этой детскости была к концу жизни и своя мудрость, которая так хорошо сказалась в описании смерти жениха Зои из «Отравленной туники», бросившегося с высоты Св. Софии:

Потом сказал, что умереть не страшно,
Раз умерли Геракл и Юлий Цезарь,
Раз умерли Мария и Христос,
И вдруг, произнеся Христово имя,
Ступил вперед, за край стены, где воздух
Пронизан был полуденным пыланьем.

Так было в творчестве. А в жизни? Мне представляется просто безвкусным оспаривать или защищать «героизм» Гумилева. Сколько бы меня ни уверяли мемуаристы, что Гумилев в жизни совершенно далек был от мысли о смерти, что он был вполне убежден, что его смерть не тронет, я останусь при другом убеждении. Просто уже потому, что слова Гумилева в беседах со своими знакомыми не могут идти в сравнение с тем, что написано в его стихах черным по белому. Говорить, что предчувствия смерти были ему чужды, после того, как в его творчестве мотив преждевременной насильственной смерти так упорно возвращается, значит не понимать, что подлинный образ поэта дан не в его словах, а в творчестве. Для В. Ходасевича добровольчество во время войны Гумилева просто ребяческое увлечение войной. Но книга стихов «Колчан» говорит иное. Ему выпало на долю оставить в поэзии след совершенно исключительного отдания себя долгу и приятия неизбежности испытания, которое переживалось многими и многими рядовыми русскими людьми, но которое нашло только в

творчестве Гумилева свое полное выражение. Пусть окружающим это казалось ребячеством, но объективно для нас всех, имеющих перед собою памятник этого «ребячества» в виде книжки стихов «Колчан», это одно из самых подкупающих проявлений мужественного и мудрого приятия ниспосланного России испытания. И его выдержал Гумилев, и это останется в памяти потомства.

Я должен откровенно сказать, что на меня самое тягостное впечатление произвело стремление изобразить гибель Гумилева как простое недоразумение, как случайность, в которой сам погибший в сущности ни при чем. Для В. Ходасевича Гумилев — «маленький герой», тот трогательный барабанщик, который, попав в плен, бессмысленно погибает с детским сознанием своего геройства. Еще грубее это выходит у Г. Адамовича[1]. Гумилев, по его словам, просто был убежден, что его как поэта не тронут, что ему сойдет то, что другим стоило смерти. И здесь он бравировал, и здесь продолжал свою азартную игру со смертью, будучи уверен, что она его минет. Мне кажется, что сейчас еще не пришло время вскрывать всю обстановку гибели поэта. Может быть, придет время, когда не рассказ Горького о провокации, имевшейся в этом деле, о котором сообщает В. Ходасевич, не непроверенные слухи о какой-то прокламации, не то сочиненной, не то выправленной Гумилевым, а подлинное дело ГПУ нам станет известным. Сейчас ясно только одно — Гумилев заплатил жизнью за свои убеждения. И никто не сомневается, что смерть он встретил так же мужественно, как смотрел ей в глаза на войне. Думаю — этого достаточно, чтобы склонить голову перед его памятью.

С некоторым разочарованным недоумением вынужден Г. Адамович признать, что «имя и поэзия Гумилева овладе-

[1] См. статью «*Памяти Гумилева*» в «Последних новостях» от 30 августа [1931], №3812.

вают сознанием русской литературной молодежи в таких масштабах и с такой силой, что это представляется почти чудесным». Я не вижу здесь никакого чуда. Есть какая-то высшая справедливость в том, что именно тот поэт, которого расстреляли, оказался поэтом не прошлого, а будущего и, что особенно надо подчеркнуть, поэтом, оказавшим и оказывающим влияние на молодое поэтическое поколение советской литературы. Под непосредственным влиянием Гумилева вырос один из талантливейших поэтов революции — Н. Тихонов. Этот рост влияния Гумилева и даже известный культ его произошли как-то сами собою, «без всякой работы со стороны его друзей», как признает Г. Адамович. После последних воспоминаний о нем, приходится сказать больше — не только «без помощи» его друзей и просто знавших его, а вопреки их воспоминаниям образ Гумилева и воздействие его поэзии на молодое поколение будут еще усиливаться. Ибо за него говорит и его жизнь, и его смерть. И никакие воспоминания современников здесь ничего изменить не могут. Современникам, не желающим этого понять, останется только с удивлением наблюдать неожиданный для них рост влияния поэзии Гумилева и обаяния его личности на молодое поколение.

«Охранная грамота» Бориса Пастернака

Автобиографическая повесть Бориса Пастернака «Охранная грамота», начатая еще в 1929 г. в журнале «Звезда», в нынешнем году закончена в двух книжках «Красной нови» (№№ 4 и 5—6). Среди прозы, появившейся за последние годы в советской России, новая повесть Б. Пастернака должна быть особенно выделена. Правда, по своему общему художественному уровню она уступает его прежним прозаическим произведениям, в особенности памятной его повести «Детство Люверс». Но зато она выигрывает в другом отношении: как культурно-литературный памятник нашей сложной эпохи. И если первые части, написанные больше в плане интимно-биографическом, представляют интерес, главным образом, для понимания личности самого автора, то третья часть, появившаяся совсем недавно, является совершенно исключительным документом нашего времени.

Начинается она 1912 годом, когда автор вернулся из-за границы в Москву. По свойственной Б. Пастернаку манере — внешние события только фон, на который проецировано главное — мир внутренних переживаний. Их сложный узор (кстати, как по-иному, не по-прустовски, а в линиях русской традиции развивается здесь психологизм Пастернака) заволакивает эти события и настолько оттесняет их на задний план, что временами о них совершенно забываешь. Но все же они присутствуют в нашем сознании, как что-то данное, всем нам хорошо известное, даже обусловившее главное — мир внутренних переживаний. Еще важнее другое — что не только дано событие данного времени, но в нем уже предощутимо и будущее в его катастро-

фичности. Это та история, о которой как-то говорил Достоевский, история, которая заключает в себе уже и все исторические последствия.

Так и год столетия Отечественной войны в преломлении Б. Пастернака уже как бы заключал в себе близкое крушение русской славы. Оно было предопределено самим отношением нашим к своему прошлому. «Когда я возвращался из-за границы, было столетье отечественной войны. Дорогу из Брестской переименовали в Александровскую. Станции побелили, сторожей при колоколах одели в чистые рубахи. Станционное здание в Кубинке было утыкано флагами, у дверей стоял усиленный караул. Поблизости происходил высочайший смотр, и по этому случаю платформа горела ярким развалом рыхлого и не везде еще притоптанного песку». Воспоминаний о празднуемых событиях это в едущих не вызывало. *Юбилейное убранство дышало главной особенностью царствованья — равнодушьем к родной истории.* И это *«равнодушье к родной истории»* отражается здесь с большой художественностью в скупой передаче настроений самого едущего, в манере его изложения внешних наблюдений. Но читатель в то же время соглашается, что за этим явлением порядка личного есть нечто большее, есть вывод исторического значения. И это сейчас же подкрепляется как бы на ходу брошенными воспоминаниями об отношении крупных представителей русской интеллигенции к царской власти. «Я невольно вспоминал скончавшегося зимой перед тем Серова, его рассказы поры писанья царской семьи, карикатуры, делавшиеся художниками на рисовальных вечерах у Юсуповых, курьезы, сопровождавшие кутеповское изданье „Царской охоты“ и множество подходящих к случаю мелочей...», замечает он. И тогда становится вполне понятным неожиданное забегание вперед, которое должно ретроспективным светом озарить прошлое: «Наконец, что касается сторожей, станций и флагов, то и они, разумеется, предвещали серьезнейшую драму, а

вовсе не были тем невинным водевилем, который видел в них мой легкомысленный аполитизм».

Я нарочно остановился несколько на манере преломления Б. Пастернаком исторических событий, чтобы показать, какими экономными средствами, при кажущейся словесной перегруженности, создается необходимый для понимания хода внутренней жизни культурно-исторический фон. Думается мне, на это небесполезно указать в связи со столь часто раздающимися упреками Б. Пастернаку в излишнем мудрствовании и неоправданном усложнении формы.

Особенный интерес представляет повесть Б. Пастернака для понимания обстановки, в которой зародились современные ему литературные течения. Меня заинтересовало здесь одно наблюдение, которое имеет, пожалуй, более общее значение, чем ему, естественно, придает сам Б. Пастернак. Я имею в виду наблюдение над сменой литературных течений. Обычно склонны утверждать, что эта смена возникает исключительно на почве отталкивания от предшествующего литературного поколения, на почве борьбы с ним. Очень редко в таких случаях подчеркивается момент преемственности, дальнейшего развития и углубления формальных и идейных проблем предшествующей эпохи. В своей работе о Гоголе и Достоевском я уже однажды, в связи с весьма ценной книжечкой Ю. Тынянова на эту тему, имел случай указать на односторонность такого рода наблюдений. Теперь характеристика зарождения футуризма в самой его ранней форме, как ее дает Б. Пастернак, подтверждает мое мнение. Вот как рисует Б. Пастернак отношение молодого поколения к искусству своего времени. «Это было молодое искусство Скрябина, Блока, Комиссаржевской, Белого,— передовое, захватывающее, оригинальное. И оно было так поразительно, что не только не вызывало мыслей о замене, но, напротив, его для вящей прочности хотелось повторить, но только еще шибче, горячей и цельнее. Его хотелось пересказать залпом, что было без

страсти немыслимо, страсть же отскакивала в сторону, и таким путем получалось новое. Однако новое возникало не в отмену старому, как обычно принято думать, но совершенно напротив, в восхищенном воспроизведеньи образца». Так обычное представление о разрушающем пафосе футуризма (я вовсе при этом не забываю о внутренних различиях между группами раннего футуризма) встречается с неожиданным убеждением одного из участников ранней стадии его формирования в преемственности его со старшим литературным поколением. И правда, думается мне, здесь на стороне Б. Пастернака, а не тех, кто все еще в футуризме видит одно разрушающее начало. Очень часто в процессе развития литературных форм выясняется, что то, что казалось разрушением, в сущности, является началом конструктивным. Это прекрасно отметил недавно В. Ходасевич в своей работе о Державине, говоря о значении его «Фелицы» в общем развитии русской литературы.

Интересна у Пастернака и характеристика самого молодого литературного поколения, которому суждено было воплотить это «ускорение темпа» искусства предшествующих лет. Она примыкает к известной блоковской формуле, ставшей крылатой: «мы — дети страшных лет России». Но здесь есть свои оттенки, весьма существенные для понимания настроений блоковской смены.

«Мальчикам близкого мне возраста,— говорит Б. Пастернак,— было по тринадцати лет в девятьсот пятом году и шел двадцать второй год перед войною. Обе их критические поры совпали с двумя красными числами родной истории. Их детская возмужалость и их призывное совершеннолетие сразу пошли на скрепы переходной эпохи. Наше время по всей толще прошито их нервами и любезно предоставлено ими в пользованье старикам и детям».

Говоря о молодом литературном поколении, Б. Пастернак подходит к основной теме своего последнего очерка, к теме об «избраннике» этого поколения, к В. Маяковскому.

Мне сейчас не хочется возвращаться к спору о Маяковском, хотя для этого давало бы основание обширное и во многом существенно интересное возражение В. Ходасевича (см. «Возрождение», от 30-го июля 1931 г.) на мою статью о Маяковском. Дальнейший спор здесь мне представляется бесплодным. Расхождения наши наметились в столь основных вопросах, что спор неизбежно должен был бы принять характер слишком общий, далеко от темы о Маяковском уводящий (как, например, вопрос о понимании «крупного явления в литературе»). Но меня искренне порадовало, что повесть Б. Пастернака как бы явилась косвенным ответом на возражения мне В. Ходасевича. Она показывает, что ощущение значительности Маяковского как явления литературного было широко распространено среди самых разнообразных, часто даже враждебных футуризму кругов. Достаточно прочитать строки, посвященные Пастернаком чтению Маяковским «Человека» уже во время революции, в одном из частных домов среди литераторов. Кстати, В. Ходасевич был тогда среди присутствующих. И вот как воспринял Маяковского А. Белый, только недавно вернувшийся тогда в Россию. «Он слушал,— говорит Б. Пастернак,— как завороженный, ничем не выдавая своего восторга, но тем громче говорило его лицо. Оно неслось навстречу читавшему, удивляясь и благодаря... Белый слушал, совершенно потеряв себя, далеко-далеко унесенный той радостью, которой ничего не жаль, потому что на высотах, где она чувствует себя как дома, ничего, кроме жертв и вечной готовности к ним, не водится».

Сам Б. Пастернак, не колеблясь, отдает Маяковскому первенство среди поэтов своего поколения. При этом тонко передана роль футуризма как литературного движения, оправданного именно тем, что из него вышел Маяковский. Описывая литературные настроения поэтической молодежи, Б. Пастернак говорит: «Между тем в воздухе уже висела судьба гадательного избранника. Почти можно было

сказать, кем он будет, но нельзя было еще сказать, кто будет им. По внешности десятки молодых людей были одинаково беспокойны, одинаково думали, одинаково притязали на оригинальность. Как движенье, новаторство отличалось видимым единодушьем. Но, как в движеньях всех времен, это было единодушье лотерейных билетов, роем взвихренных розыгрышной мешалкой. Судьбой движенья было остаться навеки движеньем, то есть любопытным случаем механистического перемещенья шансов, с того часа, как какая-нибудь из бумажек, выйдя из лотерейного колеса, вспыхнула бы у выхода пожаром выигрыша, победы, лица — именного значенья. Движенье называлось футуризмом. Победителем и оправданьем тиража был Маяковский».

Воспоминания о встречах с Маяковским, особенно описание впечатления литературной Москвы от его смерти, представляют, пожалуй, лучшее, что написано о Маяковском в связи с его кончиной. Эти воспоминания Б. Пастернака приобретают тем большее значение, что он сам вовсе не принадлежит к слепым поклонникам Маяковского. С большой определенностью он оговаривает свое несогласие со всем позднейшим периодом его творчества, начиная со «150 000 000». Прослушав из уст Маяковского эту вещь, Пастернак остался ей совершенно чужд. «И впервые мне нечего было сказать ему. Прошло много лет, в теченье которых мы встречались дома и за границей, пробовали дружить, пробовали совместно работать, и я все меньше и меньше его понимал». Но это непонимание не помешало Б. Пастернаку воспринять смерть Маяковского как крупную утрату.

С большой убедительностью Б. Пастернак в своей повести показывает, как неправильно рассматривать смерть Маяковского в плане его личной любовной неудачи. Он выдвигает роковую черту в психике таких поэтов, как Маяковский и Есенин. Черта эта роднит их с немецким романтизмом. Она заключалась в «пониманьи жизни как жизни

поэта». Другими словами, свою личную жизнь они делали литературным фактом, себя они не могли отделить от литературы, своего литературного героя они смешали с собою. Отсюда крушение героя вело и к личной трагедии и обратно: личная трагедия становилась событием литературным. За свое романтическое жизнепонимание поэт расплачивался жизнью. «В этом смысле нечто непреходящее воплощено жизнью Маяковского и никакими эпитетами не охватываемой судьбой Есенина, самоистребительно просящейся и уходящей в сказки».

Преодоление этого романтического жизнепонимания спасло Блока от преждевременного крушения, с осознанием ложности такого подхода к жизни и литературе сам Б. Пастернак связывает и момент своего самостоятельного литературного пути. «Так,—по его словам,—получилась неромантическая поэтика „Поверх барьеров“...», и этим своим самопризнанием он дает ключ к пониманию особенностей своего своеобразного поэтического облика.

Мысли о Тургеневе
(3 сентября н. ст. 1883—1933 гг.)

В этом году я перечитал Тургенева. В связи с его юбилеем захотелось вновь оживить прежние впечатления, еще раз проверить сложившиеся о нем мысли. Должен сознаться, Тургенев никогда не принадлежал к моим «любимым» писателям, даже больше, было в нем что-то мне чуждое. Я, конечно, не говорю о его оценке как историк литературы. Его место в литературе, его значение я знал и отдавал ему должное. Но дело шло о внутреннем сродстве, о том, что заставляет к писателю вновь и вновь возвращаться, что делает его звеном в собственном духовном развитии. Иногда очень трудно объяснить, что определяет такое значение в личной жизни писателя, но впечатление остается на всю жизнь, мощное и неизгладимое. Случайно, у букиниста — среди разного хлама — юношей купил я книжку в синей обложке, по краям обгрызанную мышами. Я не знаю, что меня заставило ее купить. Это были «Исторические письма» Лаврова. Сейчас я не могу объяснить, почему эта книжка произвела на меня такое огромное впечатление, могу сказать — определила всю мою жизнь, но книжечку эту я хранил у себя до изгнания (то есть до перерыва всех традиций), как величайшую драгоценность. О, теперь я знаю относительную ценность «Исторических писем», но свое дело они сделали. Да и думаю, не только в моей лично жизни сыграла книжечка Лаврова эту роль.

И недавно мне так странно было слышать публичное признание человека, выросшего на иной культурной почве, иностранца, хотя и славянина, проф. Яна Славика, сказавшего в своей лекции в «День русской культуры», что

«Записки охотника» Тургенева сыграли в его жизни почти такую же определяющую роль. «Записки охотника», да и весь Тургенев в моем духовном развитии этой роли не играли. И поэтому у меня никогда не хватало духу осудить нынешнее молодое поколение, которое открыто признает, что Тургенев ему ничего не говорит. Я думаю, это не свидетельствует ни о культурном падении нашей молодежи, ни об устарении Тургенева. Дело в чем-то совершенно ином. И вот это иное открылось мне только теперь, когда я перечитывал вновь Тургенева.

Многое я читал точно впервые, многое — слишком уж знакомое — точно не я, а кто-то другой во мне, чужими глазами когда-то читал. Я же читал по смыслу то же, но совсем, совсем иное. На Тургеневе я только понял, что я вступил в иную полосу жизни.

Каждый писатель всю свою жизнь готовится к одной, самой заветной своей книге. Все им написанное — только подготовка к этой последней книге. Но обычно этой-то книги, одной, единственно для него ценной, ему и не суждено написать. Бывают редкие исключения, когда писатель скажется весь в одной книге, и всё, кроме этой единственной его книги, могло быть им никогда и не написано. Но таких писателей «одной книги» очень мало. У нас таким был, например, Грибоедов, да — пожалуй, с известными оговорками — еще и Гончаров, со своим гениальным «Обломовым». Обычно же писатель прокладывает себе напряженным творчеством путь к этой единственной и никогда им не написанной книге. И вот, если бы Тургеневу было дано написать эту последнюю книгу его жизни, то это была бы, наверно, самая грустная книга в мире. Я никогда прежде этой грусти тургеневской не чувствовал так отчетливо, как теперь, при последнем его чтении. Да, положительно, Тургенев самый грустный из наших писателей.

И когда я вдумываюсь в причину этой грусти, то я ее склонен объяснять своеобразной боязнью счастья, которая

была органически присуща Тургеневу. Счастья нельзя не хотеть, к нему, как к жизни, нельзя не тянуться, нельзя не стремиться, но в то же время можно его бояться. Даже для этого не надо быть временным избранником счастья, не надо иметь поликратовой удачи, но надо только поверить, что приход его неизбежно влечет за собой крушение. Вот такую инстинктивную боязнь счастья, очевидно, нес в себе Тургенев. Гоголь гениально подметил эту особенность в Подколесине.

На заре своей литературной деятельности Тургенев пробовал иронизировать над счастьем, облекши его в мещанские наряды. Он по-печорински пытался высмеять удавшееся счастье Параши. Но сарказм и издевка были явно не его стихия. Бальмонт очень кстати недавно напомнил нам стихотворные произведения Тургенева, в том числе и «Парашу». В ней имеются строки, для начинающего поэта разительные, а для понимания Тургенева — чрезвычайно существенные. Тургенев — европеец, вплоть до его «потугинских» черт, даже обнаруживается в этой ранней, во многом еще беспомощной поэме. Но и на ней уже лежит налет не столько разочарования, сколько безотчетной грусти. Дальше, в своей прозе, Тургенев уже прямо подходит к этой проблеме обманчивого счастья.

В «Дворянском гнезде», в этом наиболее совершенном романе Тургенева, крушение счастья Лизы и Лаврецкого скрашено оптимистическим эпилогом. Но тезис поставлен с полной отчетливостью. Ведь трагедия Лизы вовсе не повторение жребия Татьяны. На пути ее не стояло тех нравственных преград, которые пришлось бы преодолеть Татьяне, если бы она пошла вслепую навстречу своей любви к Онегину. Надо было только больше веры в счастье, убеждения в своем праве на личную жизнь, чтобы монастырь заменился семьей. Лаврецкого тоже никто не обязывал нести беспрерывно крест своего неудачного брака. На пути счастья стояли не объективные моральные причины, а объ-

ективное чувство боязни счастья. Первая трудность, встретившаяся к его осуществлению, вызвала «прыжок в окно». Бессмысленная смерть Базарова в сущности тот же прыжок, только в его трагическом аспекте. Рудин прямо повторяет — в другой обстановке и с обычной для Тургенева в его романах общественной надстройкой — Подколесина. И не только в романах, а, пожалуй, еще больше в повестях и рассказах Тургенева («Ася» и др.) можно обнаружить эту органическую его боязнь счастья. И отсюда мораль отречения, которую вложил Тургенев в уста героя своего изумительного «Фауста». Счастье это — только приманка, на которую судьба ловит неосторожно клюнувшего на нее человека. За минутную веру в право на счастье приходится тяжело расплачиваться. Гибнет Вера, сделавшая только первый шаг навстречу личному счастью, с тяжелым чувством вины за эту гибель выходит «русский Фауст», подпавший соблазну личного счастья. «Жизнь не шутка и не забава,... жизнь — тяжелый труд»,— вот своеобразный вывод его из этого жизненного крушения, но вывод больше ума, чем чувства. «Отречение, отречение постоянное...» — это вывод последнего, инстинктивного, чувства боязни счастья. Но как можно отречься от счастья без величайшего чувства грусти? Особенно такому писателю, как Тургенев, который так чувствовал природу в ее непосредственности, в ее органическом стремлении к «полноте бытия», которого не дано без счастья. Отсюда налет грусти на всем творчестве Тургенева.

Усугубляется эта грусть Тургенева еще его глубоким пессимизмом, я сказал бы просто, его безверием. Вчитайтесь в письма Тургенева и вы увидите, как безнадежно одинок он в своей жизни. Подобно героям своим, он не мог осуществить своего личного счастья. В сущности, сам себя лишил он и другой величайшей ценности в жизни человека — родины. Под чужим кровом, на чужой земле кончает он свою грустную, одинокую жизнь. И любит он эту жизнь грустной любовью человека, обреченного на небытие, ибо

знает, что каждый миг — невозвратимо ушедшее в смерть прошлое. И собственная смерть, которой он по-иному, чем Толстой, но также сильно боялся, рисовалась ему настоящим концом без выхода в будущее. Одиноко, с бессловесной тварью, собакой, грустно смотрит он потухающим взором в глаза смерти, и безнадежность светится в этом взоре. Жизнь и творчество Тургенева — подлинная трагедия, до сих пор не осознанная надлежащим образом человечеством.

Как же случилось, что не этот трагический лик Тургенева воспринимается нами прежде всего в его творчестве? Почему так долго «настоящий», а я думаю, в этом и есть настоящий Тургенев, остается скрытым от нас? В этом другая трагическая сторона жизни Тургенева.

Он сам больше всего сделал для того, чтобы остаться непонятым. Ибо сам себя он понимал меньше всего. Кажется, Боткин в связи с тургеневским «Фаустом» писал ему, что он не знает, в чем сила его творчества. Он убеждал его отказаться от современности, а дать волю своему лирическому чувству, другими словами, довериться непосредственному инстинкту своего творчества. «Фауст» представлялся ему именно таким непосредственным выявлением творческого гения Тургенева. Но в том-то и была трагедия Тургенева, что он редко отдавался своему непосредственному чувству. Уже по самой природе своей он был необычайно к себе недоверчив и мнителен. Редко кто с такой настойчивостью добивался предварительного суждения друзей о новых вещах своих, мало кто так болезненно воспринимал отзывы после появления их в печати. И с необычайной податливостью менял Тургенев места, вызвавшие возражения, отказывался от целых страниц, встретивших отрицательное суждение. Может быть, именно это отсутствие веры в себя и толкнуло в дальнейшем творчество Тургенева на ложный путь. Необычайный успех «Записок охотника», воспринятых на фоне борьбы за отмену крепостного права, внушил Тургеневу мысль об общественном служении его музы. Ко-

нечно, не так грубо было им воспринято свое призвание, но он всегда гордился, что в его романах отражается общественное движение его времени. А в сущности, «Записки охотника» ничего общего с «аннибаловой клятвой» не имели, и вся их сила—в непосредственной художественной силе Тургенева. Достоевский был совершенно прав, когда ни словом не обмолвился о заслугах Тургенева в борьбе с крепостным правом, но не побоялся поставить «Записки охотника», по непосредственному выражению в них национального русского гения, в один ряд с произведениями Пушкина и Гоголя, а привходящий эпизод об Антропке назвать вещью «поистине гениальной». Во внутреннем сознании Тургенева произошло неправильное перемещение в оценке своего собственного творчества, а в силу общего «направленческого» характера русской литературы под этим углом зрения воспринимался и воспринимается Тургенев и до сих пор. Покойный Гершензон в своей книге о Тургеневе несколько приоткрыл нам и другой его облик, равно как и Истомин показал нам с формальной стороны его «раннюю манеру». Но в широком сознании русского читателя Тургенев остался и остается все еще автором русского общественного романа. А эта сторона как раз и перестала находить живой отклик, воспринималась как обязательный материал школьного обучения. А «настоящий» Тургенев оставался, да и остается неизвестным. Да, по существу, он и недоступен для того возраста, когда принято читать Тургенева. Только имея позади долгую жизнь испытаний и разочарований, только постигнув на собственном опыте обманчивость счастья и приблизившись в жизненном опыте к тому пределу, когда начинаешь понимать, что существует «соблазн счастья», преодоление которого требует, может быть, наибольшего мужества и твердости, начинаешь понимать Тургенева. Но тогда становишься доступным и тому чувству грусти, которым овеяно его творчество и его жизнь.

О советской литературе

(Письмо первое)

Мне уже пришлось писать о том, что отношение нашей зарубежной критики к советской литературе страдает неясностью и часто какой-то двусмысленностью. А в этом вопросе необходима полная определенность и договоренность.

Одно положение, кажется мне, должно быть твердо усвоено: советская литература должна быть нами воспринимаема *как литература русская*, как органически связанная со всем нашим литературным прошлым. И именно поэтому литература в советской России вызывает в нас такое обостренное чувство интереса. Если бы дело шло только о «советской литературе», то есть о литературе правящей группы, то можно было бы от нее просто отвернуться. Но, при всей зависимости литературы от большевистской власти, от прямых распоряжений и косвенных воздействий правительственного аппарата, литература все же остается литературой не партии и власти, а литературой народа. Правда, чем далее, тем сильнее сказываются на ее положении тиски правительственного воздействия; губительное влияние этого приходится учитывать, но не доходить до отождествления литературы и власти. Итак, говорить о «советской» литературе значит говорить *о русской литературе в пределах советской России*.

Каждому из нас судьбы русской литературы не могут быть безразличны. И то, что происходит с русской литературой при большевистской власти, должно в нас вызывать самое пристальное внимание. Уже потому хотя бы, что место русской литературы в мировой культуре теснейшим об-

разом с этим связано. И вдумываясь в положение советской литературы, нельзя не испытывать самой острой тревоги за наше будущее.

С Пушкиным мы вошли в литературу мировую. Пусть современники Пушкина этого еще и не понимали, но для нас ясно, что Пушкин стоял по своему гению и по своим достижениям на уровне тогдашней мировой культуры. Среди великих он был равным. Когда Гёте послал Пушкину в дар свое перо, то, может быть, и не сознавая сам этого, он нашел внешний символ этого признания. И этого места с тех пор мы не уступали. Так было до самого последнего времени. Литература русская была по своему масштабу европейской. Мы так к этому привыкли, что даже и не ощущали всего значения этого факта. Казалось, иначе и быть не может. Здесь повторяется то, что имеет место и в отношении государства Российского. Мы так срослись с убеждением, что мы мировая держава, что нам и не приходит на мысль возможность утраты этого положения. А задуматься над этим сейчас следовало бы.

Итак, советская литература унаследовала от прошлого огромный моральный капитал. В сознании европейского читателя она явилась прямой наследницей мировой классической литературы. Последним нашим классиком, в сознании этой неоформленной Мировой Академии, был Чехов. Может быть, только сейчас творчество Чехова на Западе осознается именно в такой перспективе.

Наступила революция. Россия оказалась в центре внимания всего мира. Все, идущее из России, особенно в европейских культурных верхах, воспринималось с обостренным чувством ожидания и сочувствия. На этой почве вырос тот интерес к советской литературе, который еще так свеж в нашей памяти. В самой литературе советской России в первые годы чувствовалось какое-то напряжение, появился ряд новых имен, с которыми можно было связывать надежды, что великая русская литература найдет сво-

их достойных преемников и продолжателей. Как ни мучительно было наблюдать за некоторым искажением лика русской литературы в новых общественных и политических условиях, сознание готово было мириться с этим как с неизбежностью. Оставалось утешение, что литература русская сохраняет свое место, что она даже становится особенно притягательной для культурно усталой Европы. Никогда еще интерес к русской литературе не был так велик, никогда он не захватывал такие широкие круги. Влияние русской литературы на европейскую не только не уменьшилось, а росло. Особенно можно это сказать о русской поэзии.

Правда, уже в этот период роста интереса к советской литературе легко можно было заметить, что решающую роль играл вовсе не ее художественный уровень. Достаточно было проследить за тем, что переводилось с русского на иностранные языки. *Литература русская стала интересовать иностранца как источник познания России, а не как художественное достижение.* И это еще в лучшем случае. В худшем — за этим скрывались своеобразный снобизм, поиски экзотики, щекотание нервов. Советская литература стала модой в радикально-интеллигентной и социалистически окрашенной среде. Критерий художественности отступал перед вопросом «актуальности» поставленных в русской литературе тем.

Но шли годы. Революция в России сходила на нет. Военный коммунизм сменился сначала нэпом, а затем периодом «социалистической реконструкции». По существу же просто-напросто утверждалась самая реакционная диктатура. Наступил период «сталинщины». Литература все больше и больше бралась в тиски. Уже в «Братьях» Федина можно было заметить, как наступают близкие сумерки. Леонов, после романтического «Вора», должен был отступить к «Скутаревскому». Производственные темы стали обязательны. Писатель, если он хотел вообще печататься, должен был отказаться от свободы выбора тематики. Послед-

ними песнями были «Художник неизвестен» Каверина и «Сумасшедший корабль» Ольги Форш. Мариэтта Шагинян своим производственным романом «Гидроцентраль» прорвала фронт «попутчиков» и стала в ряды единого фронта советской литературы. По ней должны были равняться и другие. Предательская рука Горького легла на плечи литературы. Сам он своим «Климом Самгиным» вступил на путь тягучей реалистической прозы, представляющей собой запоздалый пережиток 60—70-х годов.

Появилась новая группа писателей, уже оторванная от старой литературной культуры. Гладков, Шолохов — называю только более талантливых — уже обнаруживают, что русская литература в прежнем ее виде перестала существовать. На них особенно ярко видно, именно в силу их художественной одаренности, что произошел перерыв русской литературной традиции. Вопрос становится сейчас так: не утеряли ли мы уже свое место в мировом развитии, не перешли ли мы просто на роль провинциальной литературы? Ею можно интересоваться, как зеркалом, в котором будто бы что-то отражается, в ней можно искать поддержки в борьбе за свои социальные интересы, но по своей художественности она в развитии мировой литературы никакого значения уже иметь не может.

Ставя так вопрос, я не могу не испытывать величайшей тревоги. Ведь если мои опасения справедливы, то мы теряем позицию, отвоеванную гениальным Пушкиным и закрепленную усилиями нескольких поколений русских писателей. *Мы теряем наше место в мировой литературе.* Вернуть потерянного нам так скоро уже не удастся. А уходить с мировой арены после такого блестящего прошлого очень тяжело и обидно.

И поэтому, вдумываясь в поставленную проблему, я всячески хочу в современной литературе советской России найти следы не упадка, а роста, искать положительного, а не отрицательного в ней. Подобно Ю. Олеше, мне хочется

составить свой список «благодеяний», положить на чашки весов все за и против, чтобы сделать сознательный вывод и не впасть в преждевременное отчаяние. Попытку разобраться в этом сложном и очень для нас тяжелом вопросе я и сделаю в следующем своем письме.

7 октября 1933 г.

(Письмо второе)

Не теряем ли мы своего места в мировой литературе, не перешли ли мы уже на роль литературы провинциальной?—так был мною поставлен вопрос в последнем моем письме. Когда я его так ставил, то находился под воздействием целого ряда фактов из советской литературы последнего времени.

В самом деле, черты провинциализма сейчас очень сильно сказываются в литературе советской России. Даже трудно поверить, чтобы так быстро можно было утратить чутье к литературной форме, которая стояла у нас еще недавно на такой высоте. Чисто технически, формально литература сейчас в России стоит значительно ниже того уровня, который давал бы ей право на мировое значение. Особенно сейчас, когда на Западе литературной форме уделяется столько внимания. Несомненно, если отбросить явления одиночного порядка, где мы имеем дело с доживанием прошлого, а не нарастанием нового, общий уровень литературной формы чрезвычайно снизился. Еще недавно было совершенно невозможно, чтобы даровитый писатель впадал в своем творчестве в такую безвкусицу, какая теперь встречается на каждом шагу. Вот, для примера, Б. Левин, писатель с несомненными художественными данными, в своем романе «Юноша» спускается до уровня парикмахерской прозы и, что особенно печально, совершенно этого не чувствует. Где-нибудь на задворках литературного

приложения к «Ниве» еще можно встретить подобного рода стиль: «Нина узкой белой рукой отвела со лба каштановый локон и задумчиво сказала: — Мне кажется, Саша, что я уже с Вами об этом говорила». Теперь эта безвкусица украшает «идеологически выдержанный» роман писателя, пытающегося дать образ комсомолки, гибнущей за дело социалистической революции. Ну, будь Б. Левин обычным советским писателем, потрафляющим вкусам начальства, тогда и не стоило бы о нем говорить. Но писатель этот, без сомнения, даровитый, с острой наблюдательностью и чутьем к художественным деталям. И если он впадает в безвкусицу, то просто по отсутствию культуры, вследствие общего снижения литературной грамотности в России. Доказательством его художественной даровитости может служить хотя бы следующее описание зоологического сада: «В солнечный яркий день они пришли в зоологический сад. Нина была без шляпы, в легкой голубой блузке с голубым галстуком. На деревьях росли клейкие листья. В пруде плавал черный *лебедь, издали похожий на музыкальную ноту*. Дорожки сада усыпаны песком... Серебряный *фазан с розовыми бровями*, львы, волки, *гиеновая собака с раструбами ушей* (большие уши — признак ночного образа жизни), *ягуар с мягкими рябиновыми бусами*. Пантера спала».

У лучших писателей, литературно одаренных, все время перемежаются удачные места, тонко схваченные частности с невероятными банальностями, совершенно исключительной беспомощностью и литературной наивностью. Некоторые из них пытаются спастись тем, что учатся на классиках, но вследствие низкого уровня художественной культуры впадают в элементарное ученичество, подражают не художественной манере, общим приемам творчества, а отдельным деталям, поразившим их воображение. Тот же Б. Левин, описывая смерть своего героя от взорвавшейся бомбы, неудачно им брошенной, подпадает безграничному влиянию Л. Толстого. Вот как умирает у него Михаил Кол-

чев в романе «Юноша»: «Он бредил, помутневший взор его не различил, что над ним летал вовсе не один аэроплан, а целый отряд... Улетели самолеты, и опять стало тихо. Где-то далеко пел петух, и сквозь облачный дым быстрей бежало небо. Ему хотелось повернуться на бок, но он боялся, что будет больно. Он чувствовал, что боль где-то очень близко, рядом, и не смел пошевельнуться. „Я хочу в кровать,—подумал он и удивился, что прежде чем подумал, произнес это вслух,—укрой меня, мама. Ты хотела, чтоб я отличился. Прости меня за все. Я по-прежнему тебя люблю, Нина. Укрой потеплей, а то мне холодно“. Усиленней заработали в кузне. „Откуда кузнецы, когда кругом голая степь?,—сказал громко и сердито,—Почему не идут самолеты!“ Заметив, что вместо „санитары“ сказал „самолеты“, он нехорошо выругался, решительно повернулся на бок и дико завыл от страшной боли в животе. Он был смертельно ранен».

Кто не вспомнит при этом смерть Праскухина из «Севастопольских рассказов» Л. Толстого? Воображение писателя было до такой степени под воздействием художественного образа Толстого, что даже имя Праскухина оказалось присвоенным другому герою романа.

Вторая черта провинциализма советской литературы связана с *узостью кругозора* подсоветского писателя. Об этом очень верно писал недавно В. Ходасевич в связи с оценкой «Портретов советских писателей» М. Слонима. Кроме России и событий последних лет в ней, советский писатель ничего не видит. Если случайно он набредет на другую тему, то неизбежно впадает в шаблон и карикатуру. И эта ограниченность кругозора вызвана не только условиями, вне воли писателя лежащими требованиями коммунистического начальства, но и зависит от вполне органических причин. Русский писатель отрезан от мира, прикован к событиям окружающей его жизни и находится в плену сегодняшнего дня. Стремление осмыслить эту жизнь, понять в

ней свое место и художественно запечатлеть в ней человека — это сейчас чуть ли не единственная задача советского писателя. Конечно, события русской жизни могли бы дать богатейший материал для писателя. Недаром кто-то сказал, что каждый встречный в Москве — «живой роман», ибо если описать его жизнь, то никакая выдумка не в состоянии с такой жизнью русского обывателя сравниться. Но в этом-то и беда, что сам по себе материал еще не создает художественного произведения. Надо его уметь соответственным образом претворить и обработать. А на это советского писателя не хватает. Он то и дело впадает в шаблон, в повторение одних и тех же положений, и все это сдабривает наивной пролетарской добродетелью. Вследствие этого советская литература последних лет однотонна, сера и ... скучна. Действующие лица, как в добродетельных романах XVIII в., распадаются на две категории: гнилых интеллигентов или их потомков и благородных отпрысков потомственного пролетария. Аксессуары тоже все установившиеся — они все по одному рецепту. Большинство романов, печатающихся и отдельными книгами и на страницах советских журналов, стали до того однообразны, до того однотипны и беспросветно скучны, что их с трудом дочитываешь. *Это самая глубокая литературная провинция.* Даже старый «идейный роман» или рассказ из «Русского богатства» кажется недостижимым идеалом в сравнении с этой литературой. А если набредешь на талантливого писателя, то ... точно в безрессорной коляске едешь по ухабам. Вверх ... вниз, вверх ... вниз, какое уже здесь художественное впечатление!

Только временами неожиданный просвет, художественное откровение, за которое многое можно простить. Так и у Б. Левина, которого беру как явление весьма типичное для сегодняшнего дня советской литературы, вдруг удивительная концовка его романа, с исключительной силой передающая тот «художественный оптимизм», который, оче-

видно, ему присущ. Праскухин у тела убитой невесты-комсомолки. Он в состоянии подавленности и полного безразличия к окружающему миру. Приход товарища возвращает его к жизни. Простой дружеский совет — прилечь и отдохнуть! Участие, послышавшееся в этих словах, может, их простота и жизненная правда пробуждают и возвращают его к жизни: «... „Прилягу. А завтра встану пораньше“,— повторил он решительней». Так говорит вузовец накануне экзамена. Так говорят накануне сражения. Так говорят, когда впереди — тяжелый трудовой день: «Завтра встану пораньше».

Трудно кончить лучше. Но это только взлеты, за которыми наступают вновь провалы.

Ко всему этому присоединяется духовная обязанность подсоветского писателя. Я держусь еретического мнения, что цензура сама по себе, даже самая жестокая, еще не может сломить художественного таланта. Наше прошлое — тому разительное свидетельство. Эпоха Николая I была периодом расцвета русской литературы, а ведь «николаевская цензура» стала понятием нарицательным. Но писатель может устоять только тогда, когда цензура не посягает на его духовную свободу. Цензура может запретить книгу, изъять неугодные ей места, но не может приказать писать на определенные темы, изображать так, а не иначе, придерживаться того, а не иного направления. То, что имеет место в советской действительности, назвать цензурой, собственно, нельзя. Это — духовное рабство, не борьба со свободой слова, а отрицание этой и всякой свободы. Отсюда и совершенно особое положение, в котором находится советская литература. Она подъяремна в настоящем смысле этого слова. А всякое рабство есть прежде всего искажение лика человеческого. И если такие писатели, как Л. Леонов, Вс. Иванов, В. Инбер, М. Шагинян и др., дают свою добровольную подпись под приветствием Сталину в связи с проведенной «чисткой» в среде писателей-коммунистов и заве-

ряют, что «готовы неустанно бороться в рядах рабочего класса» под руководством Сталина, то это черта такого искажения духовного лика писателя, при котором неизбежно и творческий лик его искажается. Духовная несвобода всегда связывает и духовное творчество, а это ведет постепенно к полному художественному бессилию. Эта внутренняя несвобода приводит также неизбежно к снижению уровня советской литературы, обрезает ей крылья, лишает ее того напряжения и той внутренней правды, без которой не может быть великой литературы.

Итак, как будто бы безрадостный вывод. На весах «против» легло столько тяжести, что едва ли можно будет найти ей противовес.

Советская литература находится в состоянии такого упадка, что мы вынуждены как будто признать тяжелый для нас факт: русская литература выбыла из литературы мировой. Как ни горестно это признание, но, может быть, нам придется его сделать. Но прежде чем согласиться с этим выводом, попытаемся все же положить на другую чашку весов все то, что говорит в пользу советской литературы. Иначе мы не выполнили бы нашего обещания составить свой «список благодеяний». Но это уже в следующем письме.

29 октября 1933 г.

(Письмо третье)

Присуждение И. А. Бунину Нобелевской премии имеет символическое значение. Этим актом международного признания как бы подведена черта под целым периодом русской литературы, под ее классическим периодом. *Бунин — последний классик, последний могикан русской литературы.* Когда читаешь «Жизнь Арсеньева», особенно последние главы, опубликованные в «Современных записках», то

больше всего поражает именно этот классицизм, это удивительное соответствие формы и содержания, скупость и благородство языка, точность образов. Но на Бунине особенно остро чувствуешь, что с ним классический период уходит в прошлое. И поэтому к чувствам радости и гордости, связанным с этим актом мирового признания, невольно примешивается и горечь: неужели — это, действительно, конец русской мировой литературы?

Как я уже писал, литература советская находится в состоянии глубокого упадка. Черты провинциализма и падение литературной грамотности не дают ей права на мировое значение. Литература в эмиграции, по особым причинам, о которых, может быть, в другой раз, тоже не может заменить собой русскую литературу в ее прежнем мировом значении.

Вернемся все же к литературе советской, попробуем уяснить себе причины одного, я думаю, бесспорного положения. Несмотря на все свое формальное несовершенство, вопреки искажению ее лика давлением коммунистического начальства, наперекор, казалось бы, всем внешним условиям, в какие она поставлена, советская литература обладает известной притягательностью. У нее есть свой читатель и свой верный читатель. С раздражением часто отбрасывая книгу в сторону, к ней все же возвращаешься, а иногда читаешь ее с внутренним волнением и душевным напряжением. И, надо сознаться, не только русский, но и иностранный читатель подпадает под эти своеобразные «чары» советской литературы. Ведь уже одно то, что посредственные советские романы переведены на многие языки, а некоторые из них пользуются значительным распространением, как, например, «Цемент» Гладкова, должно нас заставить задуматься. Когда видишь, как в трамвае простая чешская фабричная работница сидит, углубившись в «Ташкент — город хлебный», то отмахнуться от этого одной ссылкой на коммунистическую пропаганду нельзя. Этот успех совет-

ской литературы среди широкого круга читателей надо объяснить и с ним необходимо считаться. Я уловил кое-что из фактов, сюда относящихся, в той разноголосице, которая обнаружилась на собрании «Литературного содружества» в связи с обсуждением и осуждением советского выпуска журнала «Вядомости литерацке». Как раз в упреках, направленных некоторыми по адресу эмигрантской литературы, которые смутили С. Барта и вызвали его статью «Об основном» (в номере «Молвы» от 19-го ноября), мне почудились нотки читательского раздражения по отношению к эмигрантской литературе, раздражения, вызванного отсутствием того, что привлекает читателя к литературе советской, вопреки всем ее недостаткам. Очевидно, как я смею предполагать по газетным отражениям, осуждавшие эмигрантских писателей свою точку зрения формулировали недостаточно отчетливо, отсюда и получившийся разнобой. Мне кажется, что прислушаться к голосу «читателей» очень и очень следует.

В чем же дело? Что раздражает и что привлекает в данном случае? Раздражает, я думаю, в эмигрантской литературе оторванность от жизни, привлекает непосредственная связь советской литературы с современностью. В. Ходасевич в своем «Державине» где-то говорит, что подлинное художественное произведение всегда связано с современностью. И он глубоко прав. Можно писать о чем угодно, но в написанном должен чувствоваться «дух современности». А в известные периоды литературного развития этот дух современности обладает особенно притягательной силой. Во времена глубоких социальных сдвигов, в периоды переоценки всех ценностей литература не может оставаться в стороне от жизни, она так или иначе в себя должна впитать происходящее, должна, если хотите, «отразить жизнь». Я понимаю, что нельзя к литературе приставать с ножом к горлу: «давай современность!»; но на каком-то уровне художественного претворения действительности «современность» все же должна сказаться. Сюда присоединяется еще

и традиционная особенность литературы русской, особенность, ставшая нашей национальной чертой. Русский писатель не боялся с головой окунуться в современность, и действие русского романа, за редкими исключениями, развивалось в самой гуще современной жизни. Лев Толстой, Тургенев, Достоевский писали по свежим следам, и читатель жил вместе с их героями от книжки к книжке толстого журнала, в которых печатались их романы. Этой традиции остался верен писатель в советской России и сейчас. Объяснять это только «социальным заказом» нельзя. Нет, это глубоко национальная черта русского писателя, это русская потребность по горячим следам художественно осмыслить происходящее, отразить глубокие перемены и сдвиги, которые несет с собою историческая эпоха. В советской литературе поражает почти лихорадочная поспешность, с какой писатель гонится за современностью; конечно, от этого страдает художественная сторона произведения, но его действенность, может быть, временная, все же очень сильна. Читатель живет вместе с писателем, он захвачен потоком событий, узнает в них себя и свое ближайшее окружение. Но ведь так же читались в свое время и «Евгений Онегин», и «Анна Каренина», и «Отцы и дети», и «Бесы», даже и рассказы Чехова. Все дело только в том, удастся ли художнику подняться до той высоты художественного совершенства, чтобы произведение говорило и к следующим поколениям. Почему романы Леонова, Федина, даже несоизмеримо более мелкого Пантелеймона Романова так широко читались и еще теперь читаются? Именно потому, что в них налицо этот дух современности. Даже и сейчас, когда советская литература в периоде упадка, многое в ней волнует. Нельзя в «Поднятой целине» Шолохова без волнения читать страницы, посвященные борьбе крестьянина с колхозным социализмом, нельзя в любом романе не почувствовать, сколько трагедий несет с собой ломка старого быта. Старая-престарая тема, любовная, и та дает в советской ли-

тературе столько непосредственных отражений подлинной человеческой трагедии, что каждый читатель невольно поддается чувству жизненной правды. «В этой области у нас контрольная комиссия не работает»,— говорит в одном романе сознательный коммунист, к которому пришел за советом товарищ, поставленный в тупик жизненной трагедией в своем отношении к жене. И вот литература становится той «контрольной комиссией», к которой обращается читатель за разрешением множества конфликтов, неподвластных коммунистическому катехизису. *Жизненную правду* — вот что сохраняет в себе советская литература и вот чего, надо в этом сознаться, часто не хватает литературе эмигрантской. Но не только жизненной правды, но и того святого беспокойства, которое мы всегда искали в художественном творчестве.

Глубочайшие противоречия современности, те трещины, в которые грозит провалиться мир, не могут не волновать писателя. Писатель не может быть вне жизни. И раз это так, то эти конфликты должны найти отражение и в литературе. Как ни узок кругозор советского писателя, он в своем творчестве необычайно остро ставит одну из основных проблем современности — проблему личности и коллектива. Не важно, как он для себя разрешает эту проблему, но если в нем есть художественный талант, то на конкретных образах художественная правда скажется. Посмотрите, сколько художественно убедительных образов выдвинула советская литература, изображая интеллигента-индивидуалиста. Сколько правды хотя бы в Кавалерове из романа Юрия Олеши «Зависть». И как безнадежно ходульны «положительные» герои советского романа, герои в «кожаной куртке». *В постановке проблем, в столкновении человека с человеком на почве разного понимания правды жизни, в художественном вскрытии и раскрытии жизненных конфликтов — второе преимущество советской литературы.* И это опять притягивает к себе читателя.

И еще одна черта, мне кажется, объясняет эту действенность советской литературы. И здесь, думается мне, объяснение того, почему и среди иностранцев советская литература находит своего читателя.

Европейская литература (а наша эмигрантская литература в этом смысле тоже «европейская») в своем психологизме зашла в тупик. Центром литературы стала личность, человек в его духовной и душевной сложности. Преломление в нем, в этом единственном герое современной литературы, многосложной жизни — предмет современной литературы. Пруст — предел и в совершенстве, и в доведении до бессмыслицы этого психологизма. Дальше уже идет нечто от патологии в лице Лоренса, Джойса и др. При огромных художественных достижениях внутренняя пустота начинает утомлять от этого рода литературы. Надоело копаться в себе, копаясь в другом. Захотелось свежего воздуха. И советская литература с ее социальным уклоном, с ее формальным примитивизмом, с ее корявым языком является отдушиной, через которую вливается свежий воздух в перенасыщенную формальным совершенством и тончайшим психологизмом современную мировую литературу.

Эта *связъ с жизнъю* советской литературы является той луковкой, за которую ей прощаются многие грехи и даже преступления. И то, что эту *правду русской литературы*, традиционно ей присущую, литература в советской России, наперекор и вопреки коммунистической опеке над нею, сумела сохранить и удержать, дает надежду, что еще не все потеряно. Пусть утрачено формальное совершенство литературы, ее ядро остается здоровым. Надо считаться с тем, что в литературу вошел новый социальный слой, и писательский, и читательский. С этим неизбежно связано культурное снижение литературного уровня, известная «варваризация» литературы. Мы уже однажды это пережили. Приход в литературу разночинца был также связан со снижением литературной культуры. Но свою «правду» разно-

чинец в литературу внес, которую вынуждены были признать и Л. Толстой, и Тургенев, и Достоевский, сам уже пришедший из другого слоя. При всем падении литературы сейчас, остается надежда, что при первых лучах свободы слова и личности начнется новый литературный подъем. Тогда наступит и соединение двух сейчас разъединенных частей русской литературы. Произойдет встреча литературной культуры и литературной правды, временно разошедшихся.

Я понимаю, что мой вывод может показаться незаслуженным упреком эмигрантской литературе, о ее достоинствах и недостатках надо говорить отдельно. Сейчас хочется только кончить надеждой, что не все еще потеряно, что русская литература только временно теряет свое мировое значение. Ее возрождение придет с воссоединением двух ее разъединенных сейчас частей—литературы эмигрантской и литературы советской. На той и другой лежит огромный долг—сохранить жизненную правду и художественную силу русской классической литературы.

20 ноября 1933 г.

Соблазн простоты

В многочисленных статьях о кризисе поэзии меня задевает не столько самое существо вопроса, сколько некоторые попутные высказывания. Задевают, потому что, на мой взгляд, ведут к смешению понятий и сбивают с правильного пути тех, кто склонен еще к критике прислушиваться. Главным образом, я имею в виду *призыв к простоте в поэзии.*

Из чего этот призыв вытекает? Поэзия, по мнению наших пессимистов, формально исчерпала себя. В области формы все испробовано; на этом пути нельзя ждать новых успехов. Остается другой путь — выявления в поэзии ее содержания. «Чтобы выявить содержание, внимание художника должно быть направлено прежде всего на самое содержание. Форма явится как следствие. Один из лучших способов усовершенствовать форму — забыть о ней», — говорит, например, К. Гершельман в симптоматичной статье в № 6 сборника «Новь».

Не имеет здесь смысла сейчас вскрывать всю зыбкость советов автора. Говорить о соотношении формы и содержания, вопросе очень специальном и запутанном, попутно невозможно. Неизбежно получится «любительство». Положение о слитности формы и содержания сейчас настолько прочно вошло в эстетику, что спорить об этом излишне. Да и сам К. Гершельман теоретически это признает, хотя практически советует обратное. Никак нельзя «забыть о форме», как нельзя «помнить о содержании», если, конечно, имеешь дело с художественным произведением. Совет этот — впустую. А по существу, в нем скрыто очень опасное место. Под другим соусом нас вновь толкают в сторону утилитарной поэзии, в сторону «служения» поэзии каким-то

вне ее стоящим целям. А так как эти цели к тому же «с куриное яйцо», весьма скромные и «интимные», то поэзия рискует, действительно, зайти в тупик. «Эмиграция должна сказать свое слово»,—это звучит сильно. Но когда это требование сводится к тому, что новое слово есть «интимность», то есть «интимные переживания», пусть даже и таких проблем, как смерть и т. п., то «свое слово» становится уж не столь заманчивым. Поэзию призывают к повороту «от экспериментаризма к интимности», от нее требуют, чтобы она выработала «новую форму, обеспечивающую ей максимальную насыщенность содержания при максимальном лаконизме формы». «Лаконизм формы», который почему-то должен обеспечить «максимальное содержание», понимается обычно как простота, отказ от поэтической усложненности. Как пример такого поворота К. Гершельман приводит поэзию участников «Чисел». С еще большим правом, я мог бы указать на подбор стихов в последней книжке «Современных записок». С легкой руки Г. Иванова такой поворот в эмигрантской поэзии, особенно у парижских поэтов, в последнее время действительно заметен. Но «простота» ли это?

У Георг. Иванова, во всяком случае, не простота. О стихах Георг. Иванова в его «Розах» можно с таким же правом сказать, что они до конца сделаны, как и стихи хотя бы Мар. Цветаевой, которую склонны в этой «деланности» упрекать. В них имеется именно то, что покойный А. Белый в своей книге о Гоголе назвал «формосодержанием». Простота здесь предопределена не «интимностью» содержания, а она сама до известной меры эту интимность предопределяет. Или вернее — простота здесь не дана, а задана.

Так и надо. Голову на грудь
Под блаженный шорох моря или сада,
Так и надо — навсегда уснуть,
Больше ничего не надо.

Ничего простого в этих строках нет. Простота обманна, она так же «формальна», как и сложность Цветаевой.

Наблюдательный критик, Глеб Струве в свое время (см. «Россия и славянство», 17-го октября 1931 г.) эту «нарочитость» поэзии Г. Иванова правильно отметил. Среди особенностей цикла «Розы» он выделил: «*нарочито* скупой, однообразный словарь, монотонную повторяющуюся строфику, эллиптическую недоговоренность синтаксиса... вполне сознательную, а отнюдь не свидетельствующую о какой-либо небрежности».

Мы забываем, что по своему словарю, по подбору словесного материала Мар. Цветаева, в сущности, тоже очень проста. Что может быть проще:

Как бедный шут о злом своем уродстве,
Я повествую о своем сиротстве...

Сложен ход ее поэтической мысли. Но сложность его в том, что он именно прост, не усложнен мостиками логической последовательности, которая задерживает поэтический ход восприятия. Поэзия Цветаевой — «вздох и выдох», поэтическое дыхание, заразительное, как зевота. Начинаешь дышать ее воздухом, от прерывистости ее дыхания поиному воспринимаешь мир. Через форму или вместе с формой начинаешь не только учащеннее дышать ее воздухом, от прерывистости ее дыхания по-иному воспринимаешь мир. Через форму, или вместе с формой начинаешь не только учащеннее дышать, но и волноваться ее волнением, мыслить ее логическими ходами. Сложность здесь — тоже обман, он вызван тем, что не успеваешь, не поспеваешь за поэтической напряженностью ее стиха.

И наконец, в чем сложность Бор. Пастернака? Нельзя понять поэта, нельзя судить о нем, пока не попадешь в его колею. Сложен Бор. Пастернак «ненаезженностью» колеи своей. Попасть в нее спервоначалу очень трудно. Даже больше — есть что-то в нас, что заставляет этой колеи сторо-

ниться, сворачивать на проезжую дорогу поэтического большака. Но тому, кто преодолеет эту своеобразную поэтическую лень, кто не побоится тряски по кочкам и провалам, тому откроется внезапно еще не веданный мир поэзии. Если у Цветаевой — ритм формообразующ, то у Бор. Пастернака — не могу найти другого слова — это «сквозняк», насквозь пронизывающий его стихи. С места сорваны в порядке сложенные листы бумаги на письменном столе, перепутались страницы — так смешались слова в необычном членении его синтаксиса. Сдвинуты вещи, и вместо привычной логики создана своя — по-новому убедительная логика его образов. И опять — ничего сложного в словаре, никаких особых мудрствований.

Простота, на мой взгляд, только там, где нет «формосодержания», а есть — или форма, или содержание. Очень «прост» в своей поэзии А. Штейгер. Но прост не «простотой», а тем, что за этой простотой ничего нет. Это голая форма простоты и пустоты. Подкупающе «просто» звучат стихи Л. Червинской, но в них больше человеческого, чем поэтического. Но так же «прост» и Юрий Иваск в своем «Понте» (Новь, №6), усвоивший «сложности» Мар. Цветаевой[1]. И здесь — одна оболочка поэзии. Живого ее дыхания — нет.

И все же мне хочется отметить одну черту, пожалуй, объединяющую, назовем условно, поэтов «Чисел». Это отнюдь не простота, а нечто совершенно иное. Так сразу этого и не объяснишь. Объединяет их, пожалуй, то, что они хотят своей поэзией больше *«сказаться»*, чем *«сказать»*. Поэзия для них не активный процесс преобразования мира через собственное его постижение, а только «отдушина» для личных переживаний. Поэтому в круг поэтического переживания втянут очень ограниченный мирок самого автора. В

[1] Не могу не отметить здесь попутно статью Ю. Иваска «Цветаева» в том же № 6 «Нови». Статья свидетельствует о большом знании и настоящем понимании творчества Цветаевой.

этом смысле, если хотите, их поэзия «интимна». Но за этой интимностью нет «трагичности» или, вернее, трагедийности, даже когда в ней идет речь о смерти и судьбе. Она размягчает, но не поднимает, в ней больше тоски, чем скорби, больше жалости к себе, чем к другому. Огромный жизненный опыт, редко выпадающий на долю человека, прошел по человеку, а не через него; раздавил, а не преобразил его. Здесь кризис не поэзии, а кризис — поэта. Там, где нечего сказать, а хочется только «сказаться», там высыхает подлинное творчество.

Отсюда и другая особенность: выпадение мира вещей из поэзии. Поэзия преобразует мир. Она взрывает его своим лиризмом. Но, взорванный, он в ней наличествует. Через преобразованный мир вещей познается мир души поэта. Прямой путь к нему не кратчайший путь. Не прямо к душе, а через преобразованное материальное окружение. Надо, чтобы сила поэтического напряжения сдвинула мир с привычного места, подчинила его себе. Когда поэт остается с глазу на глаз со своим внутренним миром, он редко достигает поэтической силы. Здесь успех дается только исключительно избранным. И успех этот обусловлен тем, что этот «внутренний мир» также взорван и смещен лирическим напряжением, т. е. сделан «вещью». И тут-то кроется тот соблазн простоты, о котором и ради которого я пишу эти строки. То, что подлинному поэту дается в конце его литературного пути, с того призывают начинать только вступивших на литературный путь. Мне кажется, для поэта почти неизбежен путь от «сложности» к «простоте», от преобразования мира вещей к преобразованию «мира души». Эта последняя простота — итог величайшей сложности, *формальное* совершенство которой дается и большим поэтическим опытом, и огромной духовной напряженностью. Простота, в этом смысле, приходит к поэту, но научиться ей невозможно. Вместо простоты тогда оказывается — пустота. На этот ли путь призывать молодую поэзию?

19 июня 1934 г.

О Съезде советских писателей[1]

Письмо первое

Прошло уже немало дней со времени окончания московского съезда писателей. Казалось бы, в наше время быстро сменяющихся интересов уже не стоило бы к этой теме возвращаться. Тем более, что о съезде уже писалось в русской и иностранной печати довольно много. Но значение московского съезда писателей значительнее, чем это может показаться на первый взгляд. Его последствия еще только скажутся в будущем. Придется, вероятно, еще раз обращаться к прошлому, чтобы понять настоящее. Поэтому, несмотря на некоторое запоздание, мне все же хочется в своих «Письмах» остановиться на писательском съезде несколько подробнее. Я надеюсь, что читатели на меня за это не посетуют. Сейчас нам нужно прежде всего знание того, что происходит на Родине, знание, без которого не возможны ни правильная оценка, ни правильное поведение.

Но, чтобы понять обстановку, в какой протекал съезд, необходимо прежде всего несколько присмотреться ближе к тому, что предшествовало съезду. Поэтому-то я и разобью свое сообщение на две части.

---

[1] В основу настоящей статьи положены мои доклады о Съезде писателей, прочитанные в «Литературном содружестве» в Варшаве и в соединенном заседании Союза русских писателей и журналистов [в Чехословакии], Русского свободного университета и Чешско-русской едноты в Праге.

1. Перед съездом

Мы знаем, что московский писательский съезд стоит в непосредственной связи с «историческим» постановлением Сталина от 23-го апреля 1932 г., которым были уничтожены все литературные общества и было предписано объединить всех писателей-коммунистов и так наз. «попутчиков» в единый союз писателей. Постановление это было направлено прежде всего против так наз. РАППа, ассоциации пролетарских писателей во главе с Авербахом. Опираясь на всю революционную и коммунистическую правоверность, РАПП терроризировал всю остальную литературу. Против писателей-«попутчиков», на которых собственно и держалась русская литература, была поднята настоящая травля. Групповщина разъедала литературу. Последствия не замедлили сказаться. Литература вступила в полосу явного упадка. Надо было искать выход. Декрет от 23-го апреля, ликвидировавший засилие РАППа, был принят в советской России со вздохом облегчения. Казалось, что настанет передышка, что можно будет все же в пределах советской цензуры изворачиваться. Но этим надеждам не суждено было осуществиться. Очень скоро обнаружилось, что новая организация несла с собой нечто худшее, чем «авербаховщина». Внутри каждого «организационного комитета», созданного в крупных центрах для подготовки выборов в будущий союз, были выделены коммунистические ячейки, во главе которых были поставлены надежные, с точки зрения партийного руководства, люди. Вот эти-то возглавители оргкомитетов и образовали ту новую литературную бюрократию, которая взяла русскую литературу под свою опеку. Их роль в предвыборный период была решающей.

Какова же была обстановка выборов съезда? К сожалению, мы не располагаем точными данными, чтобы судить о том, как проходили выборы на местах. Обстановка выбо-

ров была резко отлична в РСФСР и в национальных республиках, особенно на Украине. В РСФСР выборы не носили характера политической борьбы, вернее — расправы с инакомыслящими. Здесь отбор производился по иным признакам, часто личного порядка. Отсеивались «негодные элементы», проникшие в писательскую среду, производилась и «чистка» идеологически подозрительных лиц, но в сравнительно скромных размерах. И все же отсеивание было довольно значительно. Примером могут служить данные по Москве, самому крупному писательскому центру. В старом московском союзе писателей было зарегистрировано около 1500 членов, в новый же было принято: членами союза — около 500 человек, а кандидатами в члены — около 200 человек. Таким образом, *число членов уменьшилось на одну треть*. А если исходить из числа поданных заявлений (около 1000), то все же половина оказалась вне нового союза. Конечно, при приеме в союз большую роль играла и партийная принадлежность. По Москве число коммунистов и кандидатов составляет около 150 человек, то есть 30 процентов. На самом съезде этот процент сильно возрос: коммунистов, партийных и кандидатов было уже 65 процентов. Что выборы на съезд проходили в ненормальной обстановке, признают и сами участники «приемных комиссий». Так, Ф. Гладков писал в «Литературной газете» (№ 102): «...работа комиссии проходила в атмосфере нездоровой, нервной: писательская общественность волновалась, а работа комиссии срывалась вмешательством президиума Оргкомитета». В этих осторожных словах легко уловить прямое указание на виновников этой «нездоровой атмосферы». Это «те чиновники от литературы», которые возглавляли оргкомитеты и производили давление на приемные комиссии. В значительно более тяжелой обстановке протекали выборы в национальных республиках. Здесь произошел настоящий разгром. Борьба против писателей, заподозренных в националистическом уклоне, была беспощадна. На

Украине эта борьба была особенно жестокой. Из союза были исключены все, кто был так или иначе заподозрен в «скрыпниковщине». Таким образом, на съезде от нацреспублик были представлены в значительной мере новые писательские группировки, возникшие в сравнительно недавнее время.

Выборы на местах определили собою не только состав, но и характер самого съезда.

Как же сложился в конечном итоге этот состав? У нас есть лишь голые цифры: всего было выдано на съезд 527 делегатских билетов, из них 355 — с решающим голосом, 178 — с совещательным. На съезде М. Горький заявил, что по всему Союзу насчитывается около 5000 писателей. Следовательно, примерно *каждый десятый писатель в СССР был на съезде, а каждый пятнадцатый имел на нем решающий голос.* Неудивительно, что французский гость, Андре Мальро, войдя в бывший Колонный зал Дворянского собрания, где происходил съезд, с удивлением спросил: «И это все писатели?»

* * *

Съезду предшествовала не только подготовка его состава, но и идеологическая кампания. Застрельщиком ее был Максим Горький. Роль Горького в этот подготовительный период заслуживает особого внимания. Как это ни странно, но Горький стал в России знаменем литературной реакции.

Трудно понять, почему он добровольно взял на себя охранительные функции и роль блюстителя политической лояльности и добрых литературных нравов. Я не склонен в объяснении мотивов поведения отдельных людей непременно исходить «от подлости». Думаю, и по отношению к Максиму Горькому объяснения его поведения надо искать в другой области. В письме к П. Васильеву, опубликованному в «Литературной газете» (№ 87), М. Горький жалуется на свою тяжелую судьбу: «Мой долг старого литератора,

всецело преданного великому делу пролетариата,—охранять литературу Советов от засорения фокусниками слова, хулиганами, халтурщиками и вообще паразитами. Это—не очень легкая и очень неприятная работа». Совершенно верно—работа и нелегкая, и неприятная, но зачем Горькому нужно было на себя ее брать?

Во исполнение этих своих «охранительных» функций, М. Горький выступил в советской печати с несколькими статьями, вызвавшими в писательской среде большое возбуждение.

Прежде всего—это статья М. Горького по поводу «Брусков» Панферова. В этой статье он выкинул лозунг «простоты и ясности» в литературе. В силу прямолинейности и склонности к упрощению, М. Горький и в этом вопросе так упростил проблему о языке литературного произведения, что всякое новаторство, всякое искание новых путей в литературе могло быть подведено под «фокусничество» и «шарлатанство». Личное мнение Горького, конечно, не могло бы сыграть решающей роли в этом споре. Но, к сожалению, слово Горького стало в России правительственной программой, которой должны безусловно следовать. Вот это-то обстоятельство и делает роль Горького столь тягостной в советской России. И сам Горький, очевидно, не желает этого понять. Против слишком прямолинейного призыва к простоте и понятности в искусстве, грозившего стать опорой литературной реакции, выступила газета «Литературный Ленинград». Ольга Форш, писательница большой языковой культуры, в статье «О капризе и новаторстве» (8-го апреля) указала, что развитие литературы связано с поисками новых форм, с экспериментаторством в области языка. То, что кажется «капризом», может в действительности оказаться литературным достижением. Ошибки в оценках всегда возможны, ошибались даже «первые люди страны». Нетрудно понять, кого имела в виду Ольга Форш, прибегая к такому эзоповскому обороту. О. Форш была

поддержана М. Шагинян, предупреждавшей, что «проволочные заграждения пуризма» грозят остановить дальнейшее литературное развитие. Полемика вокруг выступления М. Горького не могла привести ни к каким результатам. Его точка зрения была признана правоверной «Литературной газетой», и дальнейший обмен мнений был прекращен. Отныне — писать «просто и ясно» стало нормой, предписанной сверху.

Другое выступление М. Горького касалось литературных нравов. В статье «О литературных забавах» («Литературная газета», № 75) Горький взял на себя миссию охранения добрых нравов в писательской среде. Он резко обрушился на нескольких писателей из рабочей молодежи, связанных с комсомолом, за то, что они культивируют нравы литературной богемы. Главный удар был направлен против талантливого молодого поэта Смелякова и Павла Васильева. Но вину за падение нравов в молодой писательской среде М. Горький возложил на писателей старшего поколения. Они, предаваясь пьянству и распущенности, поощряют те же проявления у молодежи, привлекая ее к себе излишней похвалой талантливости. Горький при этом не остановился перед тем, чтобы прямо назвать несколько имен из среды писателей старшего поколения. Были названы Ю. Олеша, Л. Никулин, В. Катаев. Защищаться было трудно. П. Васильев написал «покаянное письмо» в принятом в советской России стиле. Остальные промолчали. В других условиях было бы нетрудно возразить Горькому. Достаточно было открыть дневник Суворина, в котором он передает следующую беседу с Чеховым. «О Горьком говорили. Он идеальный человек. Но жаль, что он пьянствует. Он женат и ребенок есть». Запись эта сделана Сувориным 15 мая 1900 г. (см. «Дневник», с. 240). Очевидно, были причины, которые и Горького в свое время толкали на путь «богемы». Ему как марксисту следовало бы ближе присмотреться к обстановке, которая рождает в среде писателей

настроения упадка и разочарования. Выступление М. Горького, бросившего тень на своих товарищей по перу в обстановке, когда они не могли себя защищать, вызвало в среде писателей недовольство. Открыто, однако, оно выявиться не могло. Это состояние напряженности в писательской среде было поддержано полемикой, возникшей вокруг нескольких чисто литературных проблем, всплывших на поверхность перед съездом.

Возможность такой полемики прежде всего давало *понятие «социалистического реализма»*, провозглашенное Сталиным единым литературным направлением, допустимым в советской России. Впервые в истории мировой литературы определенное литературное направление оказывается декретированным властью как обязательное для всей литературы. Приходилось наспех искать теоретическое обоснование этому направлению. Сначала в газетных статьях, потом на страницах журналов и, наконец, в книгах стали появляться статьи, объяснявшие советскому читателю, что такое «соц. реализм» и в чем его спасительная сила. Никто, конечно, толком не знал, о чем идет речь, и поэтому в толковании даже самых правоверных и испытанных угадывателей воли начальства обнаружился разнобой. И весьма существенно, что разногласили между собой коммунистические критики, временами переходя в ожесточенную полемику.

С проблемой социалистического реализма был связан и вопрос о т. н. «литературном наследстве». Дело в том, что самое понятие «соц. реализма» возникло на почве литературной преемственности, на почве связи с классической русской литературой. Это видно хотя бы из определения этого понятия, исходящего из официального источника. «Социалистический реализм — это основной метод советской литературы. Он означает главным образом и прежде всего глубоко реалистическое и правдивое отображение действительности, и в этом смысле социалистический реа-

лизм прежде всего использует и продолжает линию художественного реализма в литературе дворянской и буржуазной».

* * *

Классики оказались восстановлены в своих правах. Даже больше — начался настоящий культ классиков. Прежде всего — с необычайным пиететом стали относиться к Пушкину. В советской России в настоящее время имя Пушкина окружено настоящим ореолом. Его произведения переиздаются в небывалом прежде количестве, литература о нем огромна. Затем классиками, на которых надо учиться, были провозглашены Бальзак и Толстой. Иностранная литература, которая раньше скупо переиздавалась и переводилась, стала усиленно печататься. Усиленное издание иностранных писателей оправдывалось все той же «необходимостью учебы» у классиков. В борьбе за классическое наследство Лев Никулин бросает вызов эмиграции: «Пусть же не тянутся к классикам господа из Пасси, пусть они не устраивают „дней русской культуры", потому что *классики принадлежат не им, а нашей стране, нашей родине*, которая умеет ценить культурное наследство» («Разговор с мертвецами» — «Литературная газета», № 104). Что ж, мы можем только порадоваться, что состязание идет по этой линии. Боюсь только, что эмиграция далеко не так усиленно «тянется к классикам», как это представляется Л. Никулину. Но возобновлять спора о Прусте и классическом наследии я здесь не собираюсь.

Как никак, проблема литературного наследия тоже далеко не так бесспорна, как может показаться на первый взгляд. Ведь надо решить вопрос, кто из классиков подлежит восстановлению в правах, а кто остается по-прежнему на подозрении или даже на индексе. Так, например, обстоит дело с Достоевским, который усиленно читается, но вызывает резкие разногласия в оценке. Недавно была сдела-

на попытка реабилитации и Достоевского. Советский критик Нусинов в статье «Социалистический реализм и психологический показ» («Литературная газета», №67) попытался доказать, что Достоевский ближе современному социалистическому реализму, чем Толстой. Но Максим Горький в своей речи на съезде писателей окончательно похоронил Достоевского, объявив его чуть ли не злым гением России и идеологом фашизма. Так что классик классику рознь.

Не меньшую трудность для советской критики представила проблема *«советского романтизма»*. Если задача социалистического реализма довольно проста в понимании его идеологов и сводится к правдивому отображению действительности, то куда труднее обстоит дело с социалистическим романтизмом, который как-то должен сочетаться с реализмом. Дело в том, что очередным лозунгом в советской России является «пафос строительства». Но какой же может быть «пафос» без романтики. Вот и был найден выход в том, что «романтизм» должен сопровождать социалистический реализм, придавая ему необходимую эмоциональность. Но вслед за «романтикой» заявил о своем праве на существование и «лиризм», одним словом, пришлось идти все дальше и дальше по пути уступок. Какими неожиданными путями проникает идеалистическая контрабанда в советскую критику, видно хотя бы из недавнего выступления поэта Саянова. Он в качестве довода в защиту «лиричности» в поэзии сослался на высочайший авторитет, на знаменитое определение Сталиным писателя: писатели—это инженеры душ. Если и сам Сталин в своей формуле говорит о «душе», то и поэты вправе о ней вспомнить в своем творчестве.

Так в советской критике возникли разногласия, которые привели к внутренней полемике среди самих коммунистов. Это создало обстановку, при которой оказалось возможным выступить и самим писателям и в своих выступлениях коснуться существенных вопросов, связанных с литературным творчеством. Особенно любопытны были неко-

торые выступления на ленинградском съезде писателей, непосредственно предшествовавшем всесоюзному съезду. Ценою подчеркнутой лояльности по отношению к власти в области политической была куплена известная свобода высказывания по вопросам литературным. Эта непривычная обстановка относительной свободы высказывания вызвала, однако, тревогу в коммунистических кругах. Прежде всего последовал окрик по линии политической, своего рода первое предупреждение. Небезызвестный деятель комсомола, Косарев, в одном из своих выступлений перед съездом заявил: «Критиковать наше строительство не с советских позиций мы никому не позволим...»

Затем начались столкновения уже непосредственно на литературном фронте. Они были связаны со статьями кн. Д. Святополк-Мирского, как известно, вернувшегося в Россию и там деятельно сотрудничающего в печати под именем Д. Мирский. Его статьи по вопросам литературы резко бросаются в глаза своим сравнительно высоким культурным уровнем. Выросший в атмосфере западной свободы, он не сразу может приспособиться к новой обстановке. Поэтому в его статьи проникают суждения и оценки, непривычные для коммунистической аудитории.

В статье об А. Фадееве, писателе очень чтимом в коммунистических кругах, Д. Мирский позволил себе высказать предположение, что не будь Фадеева вовсе, пути советской литературы не изменились бы. Столь непочтительное мнение о Фадееве вызвало со стороны коммунистической критики резкий отпор. Тот же Косарев прямо намекнул на недавнее белогвардейское прошлое Д. Мирского, указав, что не ему-де судить о советской литературе. Еще резче выступил «чиновник от литературы» Юдин. В статье «Наша литературная критика» («Литературная газета» № 102) он воскресил старый тезис о писателях «наших» и «не-наших». Первые — это те, кто проникнуты пафосом социалистического строительства, вторые — это прохладные, только ло-

яльные, а по существу — враждебные советской власти. Но к старому тезису рапповцев Юдин присоединил еще и разделение критиков на две категории. Одни — это те, кто срослись с коммунистической идеологией, кто понимает писателей-коммунистов, другие — это критики, которые не могут по самому существу своему оценить писателей-коммунистов. Им-де и нечего заниматься критикой пролетарской литературы. Этот тезис Юдина вызвал протест даже среди части писателей-коммунистов. Против него высказались Гладков, Бруно Ясенский и др. Сущность заявления Юдина сводилась к тому, что «классовая борьба в литературе продолжается», что надо быть бдительным и не давать усыпить своего внимания.

Так ко времени съезда в коммунистической среде наметилось два течения. Одно — непримиримое, ортодоксальное, требующее коммунистической гегемонии над литературой. Другое — склонное к известной терпимости, к предоставлению литературе в пределах советской действительности некоторой свободы. Оба эти течения столкнулись между собой перед началом съезда. Вопрос заключался в том, на чьей стороне окажется Сталин. Его позиция оставалась загадочной, и она-то должна была определить характер съезда. Такова была обстановка, предшествовавшая съезду. Не зная этой обстановки, трудно понять и оценить то, что произошло на самом съезде.

Письмо второе

Читатель, вероятно, обратил внимание, что начатые мною в конце прошлого года письма о Съезде советских писателей внезапно оборвались. Так, дальше первого, несколько растянувшегося, письма на эту тему и не пошло (см. «Меч» 1934, №№ 29, 30, 31). Виноват в этом был я сам и теперь считаю необходимым перед читателем моих пи-

сем несколько оправдаться. Тем более, что к теме о Съезде, в несколько иной постановке, я все же хочу вернуться.

Дело в том, что ко времени появления в печати моих писем о Съезде общая политическая обстановка в советской России так резко изменилась, что излагать историю Съезда уже не имело смысла. Выстрел Николаева отодвинул Съезд в сторону и, казалось, оправдал точку зрения тех, кто вообще не склонен был ему придавать значения. А так как я стоял на иной точке зрения, то мне было крайне трудно при изменившейся обстановке писать о Съезде в прежних тонах. Надо было несколько выждать, чтобы первое впечатление от убийства Кирова прошло.

Вот мне и кажется, что наступило время вернуться к теме о Съезде и посмотреть, осталось ли вообще что-нибудь от него, или... кроме пухлого печатного отчета, недавно изданного в советской России, никаких следов в жизни Съезд не оставил. Для того, чтобы ответить на этот вопрос, надо в главных чертах помнить, в чем было своеобразие советского Съезда. В моей оценке писательский Съезд был по времени первым проявлением некоторых изменений во внутренней политике советской власти под давлением международной обстановки. НИП, новая иностранная политика, подобно тому, как когда-то и НЭП, требовал некоторых перемен и во внутренней политике власти. Конечно, у Сталина нет ни мужества, ни решимости Ленина на крупные сдвиги, но все же и он был вынужден к маневрированию. Съезд писателей и был одним из таких «маневров» власти. Нужен был новый фасад для внешнего мира. Нужно было вовне показать, что советская литература, к которой еще прислушиваются на Западе, в минуту внешней опасности всецело стоит на стороне власти. Отсюда тот ярко выраженный *«патриотизм»*, которым отличался Съезд. Слово «родина» и «Россия» зазвучали на Съезде (конечно, с благословения власти) с неожиданной силой. Это — одна из особенностей писательского съезда.

Для того, чтобы внешний эффект от «патриотического» объединения писателей был сильнее, на Съезд были допущены в необычном числе иностранные писатели. Это должно было придать Съезду значение международного события. И, надо сознаться, достигнуто было это в полной мере. Но наличие на Съезде писателей-иностранцев имело — неожиданно для власти — и иное значение. Оно увеличило самосознание русской писательской среды, оно придало их выступлениям характер, далеко выходящий за рамки обычных верноподданнических или покаянных заявлений. Выступления иностранцев, не связанных советской цензурой, хотя и сплошь «сочувствующих» российскому эксперименту,— все же подняли споры по чисто литературным вопросам на известную высоту и дали возможность русским писателям высказаться по ряду их волновавших вопросов. Не могло не сказаться на настроении участников Съезда и то внимание к ним со стороны «советской общественности», или попросту говоря, со стороны тех представительств и делегаций, которые были на Съезд откомандированы. За всей показной казенной стороной этих приветствий слышалось и нечто иное. Авторитет писателя в советской России стоит на большой высоте. Приход к культуре новых слоев населения всегда связан с переоценкой роли литературы в жизни. Создается своеобразная магия слова, вера в то, что словом можно изменить жизнь. Отсюда та наивная требовательность к писателю, которая в эмиграции была воспринята как «наглость», как попытка навязать писателю обслуживание самых примитивных нужд обывателя. По существу же, это проявление все той же магической веры в силу слова. Писатель только должен вмешаться в жизнь, изобразить недочеты и несправедливости, и немедленно наступит улучшение. Психология «стенгазеты» распространяется на всю литературу. Но такое отношение поднимает значение писателя в глазах читателя. «У нас хорошая литература,— сказал кто-то в советской России,— но

у нас еще лучший читатель», и я думаю, что за этими словами есть своя правда. *Связь между писателем и читателем в советской России значительно больше, чем нам кажется отсюда.* Но это создает у писателя чувство ответственности, повышает писателя в собственных глазах. Пусть сейчас, в данных условиях, эта особенность, на почве полной порабощенности литературы, не имеет существенного значения. В будущем, при иных условиях, она может сыграть большую роль. При общей оценке Съезда, думается мне, мы не должны эту особенность литературной действительности в советской России упускать из виду.

Несомненно, и в политике власти по отношению к литературе ко времени созыва Съезда произошло некоторое изменение. Я бы формулировал смысл этой перемены так: *диктатура над литературой от коммунистической партии перешла в руки Сталина и его окружения.* Служебная роль литературы остается в силе, но теперь она призвана служить не партии, а государству. Власть понимает, какую силу представляет художественное слово, и хочет его использовать для своих целей. А на первом месте теперь стоят задачи международные. «Агитка» потеряла свой прежний смысл и значение. Перед властью стоят задачи мирового масштаба; литература должна быть перестроена на мировую политику. Демьян Бедный сделал свое дело, Демьян Бедный может уйти. Сам Бухарин заигрывает с Б. Пастернаком, поэтом масштаба европейского.

Отсюда такую неожиданную актуальность на Съезде приобретает *тема о «провинциализме»* советской литературы. «Литература Советского Союза не имеет права быть провинциальной»,— говорит, например, Б. Лавренев и этим дает тон ряду выступлений по этому вопросу. За гордыми словами о превосходстве советской литературы чувствуется тревога русского писателя за ее дальнейшие судьбы. Для тех из них, кто еще не потерял чутье реальности, совершенно ясно, что советская литература зашла в тупик, что

на одной тематике, которая часто обуславливает интерес и внимание к ней на Западе, далеко не уедешь. Конечный успех литературы все же зависит от ее художественных, т. е. формальных, достоинств. А в этом отношении советская литература, действительно, «провинциальна», часто просто захолустна. И вот тема «выхода в Европу», возвращение русской литературе ее мирового значения становится одним из основных вопросов советской литературы. Открыто об этом говорить не приходится, но на Съезде создалась такая обстановка, при которой все же кое-что на эту тему сказано было.

И еще одна тема, которая сейчас уже звучит почти насмешкой, *тема о «гуманизме»*, всплыла на Съезде. Появление ее, мне кажется, источником своим имеет также события международные. Был известный соблазн воспользоваться событиями в Германии, чтобы перед лицом Европы приобрести право на звание «культурного» члена европейской семьи народов. Единый фронт против фашизма вызывал потребность «приодеться» и «помыться». Поэтому-то власть не очень возражала против выступлений писателей в защиту «нового гуманизма». Застрельщиком выступил экспансивный В. Шкловский, который хоть и переборщил, но нашел счастливую словесную формулу для новой тенденции. «Мы недооценили человечности и всечеловечности революции»,— сказал он. И поэтому наш долг повернуться к Европе другим ликом революции, не ее кровавым и жестоким разгулом, а идеей «гуманизма». «Во имя нового гуманизма — против нового средневековья» — вот лозунг, с которым советская литература должна идти на Запад. В других, более лирических и «домашних» тонах прозвучал этот призыв к гуманизму в выступлениях Б. Пастернака и Ю. Олеши. Оба выступили в защиту человека как человека, вне его связи с партийным билетом. «Право на сочувствие» к человеку просто, к человеку «брату» прозвучало в этих выступлениях довольно отчетливо. И, наконец, в заявле-

нии Ю. Олеши — «*каждый художник может писать только то, что он в состоянии писать*» — было открыто провозглашено право художника на свободное творчество. Но эта последняя тема не могла на Съезде найти более полного выявления.

Конечно, такого рода настроения и выступления не могли не вызвать беспокойства в правоверных коммунистических кругах. Я уже писал о том, как внутри коммунистической партии было утеряно единство во взглядах на литературную политику власти. Слишком крутой поворот Сталина поставил менее гибкие партийные круги в ложное положение. Они явно за зигзагами власти не поспевали. На этой почве на Съезде разыгрался конфликт внутри коммунистической партии, приведший к открытому столкновению между Бухариным и Демьяном Бедным. В тот момент Демьян Бедный и так наз. «левая» группа, не изжившая психологии военного коммунизма, оказались побежденными. По всей линии намечался сдвиг в сторону более мягкого обхождения с литературой. От нее требовалось безоговорочное служение интересам «социалистического отечества», но зато предоставлялась некоторая свобода в вопросах чисто художественных. Казалось, наступает передышка для литературы. Но... раздался выстрел Николаева. Вместо призыва к «гуманизму» прозвучал призыв Максима Горького к «беспощадному истреблению» врагов. Что же могло при такой обстановке остаться от Съезда? Да и стоило ли вообще к нему возвращаться? На эти — вполне законные вопросы я попытаюсь ответить в следующем письме.

14 марта 1935 г.

«Господин из Сан-Франциско»

Только недавно, в связи с выходом нового «Собрания сочинений» И. Бунина в издании «Петрополис»[1], я, после длительного перерыва, вновь прочитал повесть «Господин из Сан-Франциско». Должен сознаться, не без некоторой робости приступил я к чтению знаменитой повести Бунина. Я боялся, что впечатление от первого чтения, живое и по сей час, будет мною утрачено. А утрачивать его было жаль. И, вероятно, именно поэтому я откладывал чтение лежащей на столе книжки со дня на день. И только недавно я заставил себя вернуться к одному из тех произведений, которые оставили прочный след уже после первого ознакомления с ним, но еще не стали «вечным спутником», не вошли в число тех нескольких книг, к которым хочется всегда вернуться.

Должен сразу сказать: совсем по-иному воспринял я сейчас «Господина из Сан-Франциско». Я понял, как много пережито за эти годы и как, благодаря этому, сдвинулись все привычные суждения. Об этом *новом* (в моем, конечно, восприятии) мне и хочется сегодня поговорить.

Прежде всего, меня поразил своеобразный *обман объема*, которому я подпал. Я удивился, что «Господин из Сан-Франциско» занимает так мало места, всего каких-нибудь сорок страниц. Мне казалось, что это большая вещь, почти книга. Это свидетельствует о необычайной сжатости, насыщенности «Господина из Сан-Франциско». Редкая вещь в

---

[1] До сих пор вышли тт. II, III, IV (*«Последнее свидание»* и др.), т. V (*«Господин из Сан-Франциско»* и др.), т. VI (*«Братья»*), т. VII (*«Митина любовь», «Солнечный удар»*).

мировой литературе написана с такой экономией художественных средств. Я невольно все время пишу «вещь», хотя я понимаю, как это слово несовершенно. Но «Господин из Сан-Франциско» — именно вещь, нечто завершенное в себе, оформленное и законченное. Я думаю, если бы Бунин и захотел, то не мог бы сейчас внести в свою повесть ни малейшего изменения. И ему, автору, наверно, она противостоит как целость, завершенная в каждой своей части. Стилистически повесть Бунина представляет собой исключительное достижение.

Другое, что меня поразило при новом чтении, это — перенесение внимания в другую область, перемещение основного восприятия от повести. Я помню, какое сильное впечатление произвела на меня «социальная» идея (так мы тогда говорили) повести Бунина. Противопоставление роскоши верхнего этажа комфортабельного океанского парохода «Атлантида» его трюму, этому «девятому кругу» преисподней, воспринималось прежде всего в разрезе «социальной несправедливости». И настолько было сильно это впечатление, что я отчетливо помнил отдельные образы социально угнетаемых, этих рабов преисподней, которые несли в этом аду свой непосильный каторжный труд.

Теперь, перечитывая повесть Бунина, я к своему удивлению увидел, что собственно только несколько строк в ней, как бы мимоходом брошенных, говорят о людях. В одном месте это вахтенные, которые «мерзли от стужи и шалели от непосильного напряжения внимания на своей вышке»; в другом — это «облитые едким, грязным потом и по пояс голые люди, багровые от пламени», ввергавшие груды каменного угля в исполинские топки грандиозных машин. Но этих нескольких строк, оказывается, было достаточно, чтобы составить себе яркую картину социального неравенства, которая остается памятной на всю жизнь. И, конечно, Бунин был далек от всякой тенденции, когда писал эти строки; он был только художником, который видел

и не мог не отметить того, что он видел. Поэтому сила социального воздействия повести Бунина, чуждой каждой нарочитости, сказывается значительно сильнее, чем все новейшие романы, написанные по «социальному заказу». Любопытно, что в этот раз своей социальной насыщенностью на меня подействовало одно место, которое раньше совершенно ускользнуло от моего внимания. В самом начале, говоря о господине из Сан-Франциско, автор так оценивает его жизненный труд: *«Он работал не покладая рук,—китайцы, которых он выписывал к себе на работы целыми тысячами, хорошо знали, что это значит...»* Здесь достигнута предельная сжатость, которая стоит целых трактатов об эксплуатации колониального труда.

И однако, не своей социальной стороной обернулась ко мне на этот раз повесть Бунина. Я впервые осознал, какое огромное значение для ее понимания имеет избранный Буниным эпиграф из Апокалипсиса: *«Горе тебе, Вавилон, город крепкий».* Даже не смерть, так «неожиданно и грубо навалившаяся» на господина из Сан-Франциско, смерть, ужасная и непостижимая, с наличием которой никто не хочет мириться, хотя сталкивается с нею на каждом шагу, которой люди «до сих пор еще больше всего дивятся и ни за что не хотят верить», даже не эта смерть, напоминавшая о себе с такой жутью, даже не она на этот раз овладела моим сознанием. Центральным образом повести для меня вдруг стал не господин из Сан-Франциско, смерть которого, неожиданная и в то же время столь естественная, является как будто бы основным ядром повести. Вырос в моих глазах другой герой повести, мало на страницах ее появляющийся, но, в конце концов, своей тенью заслоняющий всех остальных. Это—*командир корабля.* Вспомните его описание. Капитан был «рыжий человек, чудовищной величины и грузности, всегда как бы сонный, похожий в своем мундире с широкими золотыми нашивками на огромного идола, очень редко появлявшийся из своих таинственных по-

коев». На нем держится вся мощь гиганта-корабля, этого «нового Вавилона, города крепкого». Он — господин его, некий новый идеал, в который веруют и те, кто веселятся в его верхнем этаже, и те, кто в «девятом его кругу» осуждены на непосильный труд. В нем воплощена человеческая гордыня, дерзко бросившая вызов стихии. И нельзя сказать, чтобы Бунин относился к этой мощи человеческого гения отрицательно. Нет, он чувствует огромную ее силу, его самого заражает титаническая дерзость человека. Вспомните, с какой художественной силой написаны строки, посвященные описанию машинного отделения корабля-гиганта.

«В самом низу, в подводной утробе „Атлантиды", тускло блистали сталью, сипели паром и сочились кипятком и маслом тысячепудовые громады котлов и всяческих других машин, той кухни, раскаляемой исподу адскими топками, в которой варилось движение корабля,— клокотали страшные в своей сосредоточенности силы, передававшиеся в самый киль его, в бесконечно длинное подземелье, в туннель, озаренный электричеством, где медленно, с подавляющей душу неукоснительностью вращался в своем маслянистом ложе исполинский вал, точно живое чудовище, протянувшееся в этом туннеле.»

Где в современном «производственном романе» вы найдете такую «поэзию машины»?

Не в роли обличителя современной культуры выступает Бунин, не призывает он на нее проклятия и кары. Это ему так же чуждо, как и социальная тенденция. Он просто *противопоставляет друг другу две силы — силу человеческого гения и силу природной стихии.* Если первая воплощена в командире, то вторая нашла свое художественное воплощение в описании «океана». Это противопоставление двух сил — человеческой дерзости и силы *стихии* — является в конечном счете движущей силой всей повести. «*Океан, ходивший за стенами, был страшен*, но о нем не думали, твердо веря во власть над ним командира...»,— говорится в начале повести.

И. Бунин дает почувствовать эту другую мощь, всеразрушающую силу слепой стихии, о которой стараются не думать, но присутствие которой тяготеет над всеми. «Океан с гулом ходил за стеной черными горами, вьюга крепко свистала в отяжелевших снастях, пароход весь дрожал, одолевая и ее, и эти горы,—точно плугом разваливая на стороны их зыбкие, то и дело вскипавшие и высоко взвивавшиеся пенистыми хвостами громады...»

Голосом этой борьбы между стихией и человеком, в котором слышится «еео о», является сирена. Она то «поминутно взвывала с адской мрачностью и взвизгивала с неистовой злобой», то «стенала в смертной тоске, удушаемая туманом», но «немногие слышали сирену—ее заглушали звуки прекрасного струнного оркестра», услаждавшего слух обедавших в роскошной мраморной двухсветной зале. Только командир корабля «слышал тяжкие завывания и яростные взвизгивания сирены, удушаемой бурей». И в его душу невольно западала тревога. Ибо знал он, как никто, мощь стихии. И в такие минуты успокаивал он себя мыслью, что есть еще последнее прибежище, которое и самому ему непонятно по своей таинственности, прибежище, воплощенное в образе «бледнолицего телеграфиста с металлическим полуобручем на голове», сидевшего в «большой, как бы бронированной каюте, что то и дело наполнялась таинственным гулом, трепетом и сухим треском синих огней, вспыхивавших и разрывавшихся вокруг него». И тогда, когда он—капитан—будет бессилен, когда гигант-корабль будет побежден слепой силой стихии, тогда останется последнее прибежище—послать тревожное и уже лишенное гордыни «S. O. S.!»—спасите наши души!

Но эту последнюю минуту «гибели Вавилона» не хотел показать нам Бунин. Наоборот, он с необычайной художественной силой заполнил определение, которое дано Вавилону в Апокалипсисе: «город крепкий». За стенами этого города протекает наша человеческая, слишком человече-

ская, жизнь, с ее радостями и горестями, с очарованием первой любви, не все ли равно чем пробужденной в юной душе, со страшным призраком смерти, неожиданно, всегда врасплох нас застающей. Но кто-то издали следит за нашим заумным миром, погруженным в океан стихии, и только некоторым нет-нет и послышится голос сирены: «Горе тебе, Вавилон крепкий».

И только теперь я понял в «Господине из Сан-Франциско» образ Дьявола, неожиданно появляющегося в конце повести. Мне казалось, что этот символический образ нарушает единство произведения Бунина, выдержанного, как всегда, в сухих, четких, реалистических тонах. Но теперь я понял, что он нужен автору, чтобы выйти за пределы реалистического сюжета повести, чтобы несколько отодвинуть в сторону смерть господина из Сан-Франциско и выдвинуть образ ее основного героя — командира «Атлантиды», «Вавилона — города крепкого». И мне стал понятен неожиданный для Бунина несколько приподнято торжественный стиль отрывка о Дьяволе.

«Бесчисленные огненные глаза корабля были за снегом едва видны Дьяволу, следившему со скал Гибралтара, с каменистых ворот двух миров, за уходившим в ночь и вьюгу кораблем. Дьявол был громаден, как утес, но еще громаднее его был корабль, многоярусный, многотрубный, созданный гордыней Нового Человека со старым сердцем. Вьюга билась в его снасти и широкогорлые трубы, побелевшие от снега, но он был стоек, тверд, величав — и страшен. На самой верхней крыше его одиноко высились среди снежных вихрей те уютные, слабо освещенные покои, где, погруженный в чуткую и тревожную дремоту, надо всем кораблем восседал его грузный водитель, похожий на языческого идола».

Так по-новому мне предстал «Господин из Сан-Франциско» при повторном чтении. Отошли куда-то в сторону образы полузамерзших вахтенных и полуголых, обливаю-

щихся потом кочегаров; контраст между жизнью и смертью безымянного богача-американца потерял свою остроту перед надвинувшимся вплотную чувством стихии, захлестывающей со всех сторон корабль, в котором всем нам суждено жить и умереть. И движется наш корабль, руководимый гордым сознанием своей человеческой избранности, к самонадеянно поставленной мете, движется, «тяжко одолевая мрак, океан, вьюгу...» А в ушах звучит теперь отчетливее предупреждающий свист сирены: «Горе тебе, Вавилон, город крепкий».

12 мая 1935 г.

После Толстого
(Из моих воспоминаний)

В моей личной жизни Толстой занимал большое место. Если я сейчас об этом пишу, то только потому, что не считаю себя исключением, что многие из моих современников пережили нечто схожее. Мне кажется, что сейчас, когда прошло уже двадцать пять лет со дня смерти Л. Н. Толстого, наступило время, чтобы рассказать, какое значение он имел для нашего поколения.

Мне только трудно будет дать почувствовать значительность того внутреннего процесса, который был у меня связан с Толстым. Я не знаю, как входит в жизнь то, что я бы назвал нравственным усилием. Это не простое желание «быть лучшим», которое нам знакомо с раннего детства. Нет, это подлинный духовный поворот, а часто — и переворот, когда под влиянием нового хода мыслей вся жизнь вдруг предстает в ином свете, когда нравственным усилием как бы направляешь жизнь по новому руслу.

Вот в личности Толстого и в его писаниях было нечто такое, что поразило меня и оставило след на всю жизнь. У Глеба Успенского есть замечательный рассказ «Выпрямила» [1885], где он говорит об огромном влиянии, которое на героя рассказа произвела статуя Венеры Милосской. Вот это слово «выпрямила» очень близко подходит к тому, что у меня связано со значением Толстого в моей жизни.

Помню первые впечатления от чтения «Войны и мира», да и других художественных произведений Толстого. Пожалуй, отсюда, а не от нравственно-философских статей Толстого все и пошло. Основное впечатление: да ведь это

все и ко мне относится, это не чтение, а кусок личной жизни. А главное — страшно что-то нужное, серьезное и ответственное. Невольно все к себе примерял, хотя, казалось бы, что общего между мной, юношей из другой среды, из совершенно иного мира и... кн. Андреем Болконским?

Жить по-прежнему, бездумно отдаваясь потоку жизни, я уже не мог. Появилось чувство ответственности, не перед другими (это дается легко сравнительно), а перед самим собой. Обострилось то, что я называю «нравственным усилием», стремлением сознательно выпрямить и направить свою жизнь. Рассказать весь этот процесс внутренней борьбы и — теперь я могу это уже сказать — духовного роста, очень сложно. Но роль Толстого была в этом огромна. Не только первый толчок, но и постоянное обращение к нему в минуты трудные, поворотные сопровождало эту мою внутреннюю жизнь.

«Толстовцем» я никогда не был, но влекло меня к нему необычайно. Одно сознание, что в Ясной Поляне живет человек, который мог написать «Казаков», «Войну и мир», «Смерть Ивана Ильича», казалось мне почти невероятным чудом. Втайне я мечтал, что, может быть, еще и на мою долю выпадет счастье увидеть его хоть издали. Помню, каким-то путем в руки мне попал номер, кажется, «Temps» с «Не могу молчать». Я просидел ночь над переводом на русский язык, чтобы прочитать статью своим друзьям.

Когда я попал в Петербург, судьба меня довольно близко столкнула со средой, близкой Толстому. Приближался день его 80-летия. После отказа Л. Н. Толстого от чествования возникла мысль об организации дома-музея его имени. Инициатива исходила от Василия Яковлевича Богучарского, впервые выдвинувшего эту идею на Съезде писателей 1908 г. Не знаю, почему я оказался среди нескольких студентов-словесников, направленных к Всеволоду Измаиловичу Срезневскому, тогда хранителю рукописного отделения библиотеки Академии наук, который принимал

близкое участие в устройстве Толстовской выставки, положившей основание толстовскому Музею в Петрограде.

В значительной мере это как будто случайное событие, глубокими внутренними корнями, однако, связанное с моим отношением к Толстому, имело определяющее значение на всю мою жизнь. Оно не только сблизило меня с В. И. Срезневским, но ввело и в Рукописное отделение Академии наук, в котором потом протекала моя научная деятельность.

Разве можно тому, кто сам не пережил дней «ухода» и смерти Толстого, рассказать то, что пережили мы, современники этого события. Помню, весть о смерти застигла меня в трамвае. Мне не стыдно в этом признаться: я не мог удержаться от слез. Меня не захватила суета, овладевшая студенчеством в связи с предстоящими похоронами. Мне даже не захотелось примкнуть ни к одной из многочисленных делегаций, отправлявшихся в Ясную. Что бы я там делал, когда его уже не было в живых? Мечта увидеть Толстого при жизни оборвалась.

Но именно теперь начался мой «толстовский» период жизни. Повторяю, с «толстовством» он ничего общего не имел. Меня потянуло к научной работе над Толстым, захотелось проникнуть в тайну его творческого духа. Обстановка мне очень благоприятствовала. В. И. Срезневский, сейчас едва ли не лучший знаток жизни и творчества Толстого, был превосходным руководителем в этой работе. От внешне библиографической работы я вскоре перешел к работе над богатейшим собранием рукописей, поступивших в Рукописное отделение Академии. Вскоре возникла мысль о подготовке научного издания собрания сочинений. В. И. Срезневский привлек меня и к редактированию совместно с ним сборников «Толстой. Памятники творчества и жизни». Работа по подготовке собрания сочинений велась одновременно в Петрограде и в Москве, где руководила работами гр. А. Л. Толстая. Издание сочинений Толстого, которое выходит сейчас в России, заложено было

именно тогда. Вся подготовительная работа — разбор рукописей, их описание, установление редакций — велась особым комитетом по подготовке этого издания.

Вспоминаю все это сейчас, чтобы рассказать о нескольких эпизодах, связанных с этим периодом моей жизни.

Не помню точно года, но это было уже во время войны. Мы решили с В. И. Срезневским поехать в Ясную Поляну. Мы шли от станции пешком, и никто нас в Ясной не ожидал. Помню, с каким трепетом я подходил к усадьбе Толстых, так хорошо уже мне известной по снимкам. Мы застали Софью Андреевну за чаем на знаменитой террасе. В Ясной тогда были Татьяна Львовна, Т. А. Кузминская, В. Ф. Булгаков и один из сыновей Толстого, приехавший с фронта. Да, помню еще доктора Душана Петровича Маковицкого. Столько перечитано о жизни Толстого, что боишься невольно смешать личные впечатления с отложившимся от чтения. Но кое-что врезалось в память. В. Ф. Булгаков, который тогда был занят описанием библиотеки Толстого, показывал нам дом. В одной из комнат, на карнизе или на полочке стояли фотографии. Одна из них была лицом повернута к стенке. В. Ф. Булгаков спокойно ее снова повернул, как бы совершая привычное действие. Это была карточка В. Г. Черткова. Булгаков нам объяснил, что Софья Андреевна в своей нелюбви к Черткову то и дело поворачивает его карточку лицом к стенке, а он упорно ведет с этим борьбу. Мне тогда же казалось это символичным для всей обстановки яснополянской жизни. Не забуду и другого эпизода, связанного с посещением Ясной. К дому издали подходила большая экскурсия школьников, желавшая осмотреть дом и поклониться могиле Толстого. Отчетливо помню (не хочу сейчас еще передавать подробностей), с каким возмущением сын Толстого воспринял это вторжение чужих людей в его родной дом.

Для С. А. Толстой Ясная Поляна была домом-очагом, с которым была связана вся ее жизнь, с радостями и горестями. Все, что отрывало Толстого от семьи, отчуждало его и

разрушало привычную обстановку налаженной семейной жизни, все это она воспринимала враждебно, с раздражением. На В. Г. Черткове она сосредоточила всю свою ненависть. Он был для нее воплощением всего того, что, по ее убеждению, погубило ее счастье. Я хорошо помню, как была она возбуждена и с какой горечью говорила о В. Г. Черткове и его роли в жизни Толстого. Это была еще не зажившая рана, которой нельзя было касаться. Но когда она показывала дневник свой, над которым тогда работала, с какой любовью она говорила о Льве Николаевиче, как помолодели ее глаза и сколько искреннего и глубокого чувства было в каждом ее слове. Меня особенно поразили ее глаза: в них было еще столько жизни и энергии! Вечером все собрались в гостиной за круглым столом. По предложению Софьи Андреевны читали — не помню уже точно что именно — из Толстого. Я не очень слушал, я думал о другом: как в этой же комнате, в той же обстановке Лев Николаевич проводил вечера, как он, сидя за шахматной доской, прислушивался к тем же разговорам тех же людей. Эти мысли меня волновали и отвлекали мое внимание. Может быть, поэтому и не помню сейчас, что именно читалось в этот вечер. Татьяна Львовна жила с дочерью отдельно. Она позвала нас к себе и многое из связанного с памятью отца показывала нам. Помню, с особенной любовью вспомнила она Н. Н. Ге, показывала его письма и рисунки. От этого посещения осталось совершенно иное впечатление; здесь не было того чувства напряжения, не было постоянной опаски неосторожным словом задеть, сделать кому-нибудь больно. И думалось, Лев Николаевич при жизни именно в такой обстановке душевного покоя и простой любви к нему нуждался.

С В. Г. Чертковым и его женой, Анной Константиновной, мне приходилось не раз встречаться в Петербурге, в связи с работой над рукописями Толстого. Даже Софья Андреевна не могла не признать, что В. Г. Чертков был безгранично предан Толстому и что по-своему любил. Но я

думаю, что он сам много страдал от своего характера, в котором есть что-то неподвижное и тяжелое. Я должен сказать, что в той работе над Толстым, которая тогда велась в Петербурге, насколько я помню, не возникало никаких особых разногласий и В. Г. Чертков всячески шел ей навстречу. Не могу не вспомнить здесь Анны Константиновны Чертковой, о которой все, ее знавшие, сохранили самые светлые воспоминания. Вечно болезненная, хрупкая физически, она всегда горела внутренним огнем любви и сочувствия к людям. Так странно непохожи были Чертковы друг на друга! Их многолетняя семейная близость свидетельствовала о том, что в В. Г. Черткове были черты, которые он прятал от других и которые невольно прорывались в присутствии Анны Константиновны. Из «темных», как называла Софья Андреевна «толстовцев», знавал я еще Константина Семеновича Шохор-Троцкого. Сын известного педагога, он под влиянием Толстого посвятил себя всецело помощи отказавшимся от отбывания воинской повинности и собранию биографических данных о них. В период моих встреч с ним он много работал над Толстым и близко примкнул к той группе, которая образовалась вокруг толстовского Музея в Петербурге. Как я уже упоминал, в Ясной Поляне встретился я и с бывшим секретарем Толстого, Валентином Федоровичем Булгаковым, который вел тогда работу по описанию библиотеки Толстого. Его тактичность давала ему возможность поддерживать, несмотря на то, что он был по своим убеждениям типичным «толстовцем», близкое отношение со всей семьей Толстого. Душана Петровича Маковицкого я видел в Ясной Поляне мельком. Как всегда, он куда-то торопился, к своим больным, очевидно, и в общих разговорах принимал малое участие. Но от него у меня осталось самое трогательное впечатление. Он был воплощенная скромность, точно ему самому было неловко, что он людей затрудняет своим присутствием. Был он любим решительно всеми и, говоря о нем, все невольно становились точно светлее.

Очень памятно мне также посещение Москвы с В. И. Срезневским, в связи с разбором рукописей Толстого. Было это уже после октябрьского переворота. Вечерами Москва была мрачна и точно вымерла. Мы были в Румянцевском музее, где Александра Львовна показывала нам проделанную уже работу по описанию рукописей толстовского собрания. Была снята масса копий, шла интенсивная работа по разработке рукописей, велась усиленная комментаторская работа. Из ближайших сотрудников А. Л. Толстой помню С. П. Мельгунова и А. М. Хирьякова. С последним я встречался и раньше, в Петербурге, и от того времени сохранил о нем самые теплые воспоминания. Поэтому мне было так приятно с ним снова встретиться, после долгого перерыва и стольких событий, в прошлом году в Варшаве.

В это посещение Москвы мы вечером собрались у Сергея Львовича Толстого. В узком кругу, все людей близких Толстому, читалась тогда драма Толстого «И свет во тьме светит», в которой личный, автобиографический элемент так ярко выражен. Завязался разговор между близкими Толстого о причинах семейной катастрофы.

Помню, что Сергей Львович тогда, с горечью и точно недоумевая, обратился к сестре: как же это мы не замечали многого из того, чем папа болел и что его в нашем, его детей, поведении огорчало? И странно было слушать, как брат и сестра стали вспоминать многие житейские подробности своей жизни, точно стараясь теперь — когда уже было поздно — друг перед другом высказать то, что их в одиночку, может быть, не раз мучило. Я очень жалею, что тогда под свежим впечатлением не записал подробностей этого удивительного вечера.

Приходилось мне встречаться и с другими близкими в той или иной степени Толстому лицами, как, например, с П. И. Бирюковым, И. И. Горбуновым, П. А. Сергеенко. Но, как это ни странно, светились эти люди каким-то отраженным, тусклым светом.

Иное впечатление осталось от встреч с людьми, близкими Толстому по прошлому, связанными с ним принадлежностью к общей среде и давними воспоминаниями. Среди них особенно запомнилась мне Татьяна Андреевна Кузминская, которую видел я только однажды. Она вся светилась ровным немерцающим светом. Потом, читая ее прекрасные воспоминания, я видел ее перед собою и слышал ее голос. Раза два довелось мне встретиться с Михаилом Александровичем Стаховичем. Редко в ком так чувствовалась «порода»: он был подлинным духовным аристократом. И с ним Толстой, наверно, чувствовал себя проще, чем с близкими ему по вере толстовцами.

В цепи моих воспоминаний, связанных с Толстым, стоит еще одно имя, которое занимает в моей личной жизни исключительное место. Это академик Алексей Александрович Шахматов. По кругу своих интересов и занятий, по общему складу своего характера и своим взглядам он был далек от того круга людей, который окружал Л. Н. Толстого. Но в каком-то высшем смысле он был глубочайшим образом с ним связан. В Толстом он ценил не его учение, а его нравственную силу. Поэтому всякое начинание, связанное с Толстым, находило в нем близкое сочувствие. Ему толстовский Музей в Петербурге был обязан своим дальнейшим сохранением уже в составе учреждения Академии наук. На А. А. Шахматове я особенно ярко понял, как огромно было нравственное влияние личности Толстого на его современников, как равномерно разливался свет из Ясной Поляны на всю Россию. А влияние личности А. А. Шахматова на всех, кто приходил с ним в соприкосновение, было, в свою очередь, огромно. О себе могу это, во всяком случае, утверждать. И я думаю, что я являюсь не исключением, если скажу, что не могу себе даже представить своей жизни без Толстого, влияние которого сказывалось не только непосредственно, через его творчество, но и через людей, на которых лег немеркнущий свет его душевного благородства.

18-го октября 1935 г.

Чудо Пушкина

Начинать юбилейную статью о Пушкине ссылкой на самого себя несколько неловко. Но мне приходится пренебречь этой неловкостью, так как это даст мне возможность вплотную подойти к поставленной теме. В недавней своей работе «Мировое значение Пушкина» я писал: «Явление Пушкина — чудо. Я думаю, в русской литературе мы дважды встречаемся с явлением подлинного чуда. Это — „Слово о полку Игореве“ и Пушкин. Сколько бы исследователи ни работали над объяснением этих двух чудес русской литературы, объяснить их во всей их единственности и законченности никогда не удастся»[1]. И хотя мне приходилось слышать возражения против такого утверждения со стороны тех, кто склонен думать, что наука может все объяснить «до конца», я остаюсь при убеждении в чудесности явления Пушкина. Для меня остается истинным чудом тот «скачок в будущее», который сделал Пушкин и который повлек за собой такой же скачок всей русской литературы. Но все же пытливый аналитический ум человека не может успокоиться на одном констатировании чуда, он стремится, по крайней мере, объяснить себе, в чем тайна чудесного явления.

Есть одна особенность в характере Пушкина, которая меня всегда глубоко поражала. Эта черта — необычайно развитое в нем чувство равноправия. Когда читаешь пушкинские письма, а в особенности его критические заметки и статьи, поражаешься, до какой степени он себя чувствует вправе и прямо призванным сказать свое слово во всех главнейших вопросах, волновавших литературное мнение

---

[1] См. *«О Пушкине. Статьи»*. Ужгород, 1937. С. 26.

Европы. И, высказывая свое суждение, Пушкин ни одной минуты не сомневается, что он в данном случае «равный среди равных». Даже больше, он склонен был думать, что находится в совершенно исключительных условиях, дающих ему своеобразные преимущества перед европейцами. «Россия по своему положению, географическому, политическому etc. есть судилище, приказ Европы.— Nous sommes les grands jugeurs. Беспристрастие и здравый смысл наших суждений касательно того, что делается не у нас, удивительны...» И в этих словах вовсе нельзя видеть обостренного национального самомнения; Пушкин был как нельзя более далек от этого. Ведь недаром он подчеркивает, что верность и беспристрастие наших суждений относятся только к тому, что делается «не у нас». Да и знал Пушкин прекрасно, на каком уровне тогда стояла отечественная словесность, а в особенности критика. «Литература кое-какая у нас есть, а критики нет»,— писал он Бестужеву в 1825 году. В статье о сочинениях Катенина он высказывался еще резче: «Критики, по-настоящему, у нас еще не существует; несправедливо было бы нам и требовать оной. У нас и литература едва ли существует, а на нет и суда нет, говорит неоспоримая пословица». Казалось бы, при такой низкой оценке русской литературной деятельности, Пушкин должен был бы осознавать расстояние, которое отделяет его, представителя этой только нарождающейся литературы, от прославленных писателей литературы европейской. В особенности, когда он поставлен лицом к лицу с такими корифеями, как Байрон и Гёте. Но мы знаем, что гремевшая слава Байрона не заглушила в нем критического чутья, хотя и он сам отдал ему дань своего восторга. «Гений Байрона бледнел с его молодостью»,— писал Пушкин в связи со смертью английского барда.— «В своих трагедиях, не выключая и Каина, он уже не тот пламенный демон, который создал „Гяура“ и „Чайльд Гарольда“...» (1824). Ознакомившись с гетевским «Фаустом», он с тем же чувством равно-

правия вступает с признанным уже тогда гением германской литературы в состязание своей замечательной «Сценой из Фауста» (1825). Еще любопытнее, что он считает себя вправе «вынести суд» всей современной ему французской литературе. Известно, что он весьма скептически относился к французской поэзии, которую находил «робкой и жеманной», и даже доходил до утверждения, что «покамест поэзии во Франции менее, чем у нас». Удивительно, что он не только дал трезвую оценку предромантической французской литературы, но предсказал также и появление боевого романтизма. За два года до обнародования литературного манифеста Гюго в его «Кромвеле», произведшего впечатление взорвавшейся бомбы, Пушкин писал: «Первый гений там,—то есть во Франции,—будет романтик и увлечет французские головы Бог ведает куда» (1825). Правда, сам он весьма критически отнесся к Гюго и отнюдь не склонен был видеть в нем гения, в чем, впрочем, также оказался прав. Нельзя не отметить, с какой последовательностью Пушкин отдавал предпочтение литературе английской и немецкой перед французской, которая по всему характеру его образования и воспитания должна была бы быть ему ближе. «Английская словесность,—писал он еще в 1822 г.,—начинает иметь влияние на русскую. Думаю, что оно будет полезнее влияния французской поэзии—робкой и жеманной». Вяземскому в августе 1823 г. он советовал: «Стань за немцев и англичан—уничтожь этих маркизов классической поэзии».

Так Пушкин чувствовал себя «министром иностранной литературы» на русском Парнасе. И держал он себя поистине как министр великой державы, которая ни минуты не сомневается в своем равноправии.

Откуда же у Пушкина, при его трезвой оценке действительности, такое чувство свободы и независимости в отношении к Западу? Отчасти, конечно, оно было присуще всему тому кругу, к которому он принадлежал по своему рож-

дению и положению. Верхний слой русского дворянства, воспитанный на европейской культуре, органически считал себя, пока дело касалось внешнего общения, частью европейской дворянской среды. Достаточно заглянуть в воспоминания русских путешественников по Европе, чтобы почувствовать это. Разделяла это чувство равноправия и культурная элита дворянской среды, которая питалась корнями европейской культуры. Известно, что иностранцы, попадавшие в Петербург, чувствовали себя в столичных гостиных «как дома». Обыкновенно об этом мы говорим с укором, видя здесь подражательность всему чужому, против которой так негодовал Грибоедов устами Чацкого. Но была здесь и своя положительная сторона: усвоение внешней бытовой культуры Запада давало свободу при общении и питало независимость, без которых невозможно было сознание своей равноправности. У представителей русской культурной верхушки к этому присоединялось сознание своей равноценности и в сфере духовной. Надо помнить, что огромное значение имело здесь и сознание принадлежности к государству, которое после наполеоновских войн заняло первенствующее положение в европейской семье великих держав. «Время незабвенное! Время славы и восторга!» питало чувство национальной гордости и преломлялось сознанием равноценности и равноправия во всех областях жизни. В этом отношении Пушкин был, до известной меры, сыном своего времени.

Но одного этого было мало. Ведь теми же соками питалось чувство национальной исключительности и уверенности в своем превосходстве. Природный ум Пушкина и его совершенно исключительная образованность придали этому чувству «равноправия» черты особенного благородства и изящества. Он, действительно, «был с веком наравне» и в силу этого он жил в области духа интенсивной жизнью человека, которому были близки все явления современной ему культуры. Дышал он «чистым европейским воздухом»,

хотя самому ему не было дано переступить границы российского государства.

Здесь-то мы и подходим к подлинному чуду, которое не поддается никакому объяснению. Как Пушкину удалось сочетать свою «европейскость», далеко опередившую русскую действительность, с «русскостью», с верностью основам и русской культуры, и русскому национальному духу? Нужна была огромная вера в творческий гений своего народа и в возможности родной культуры, чтобы при таком взлете над действительностью не кончить полным отрывом от нее. Только поразительное чувство реализма, которое было Пушкину присуще, дало ему возможность взнестись на такую высоту, не оторвавшись от родной почвы. Надо, наконец, понять, что там, где часто склонны видеть следы пушкинского оппортунизма или прямо измены своим убеждениям, как, например, в его оценке «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева, мы присутствуем при мучительном процессе самоограничения гения, который хочет строить на реальной почве своего времени, а не жить в мире мечты и фантазии, пусть и соблазнительном по своей идеальной красоте. Чудо Пушкина именно в том, что скачок в будущее он сделал, не оторвавшись от родной почвы, что сумел он гениально сочетать русскую традицию с достижениями мировой культуры. Без чувства равноправия, которое ему давала его исключительная умственная одаренность и напряженный труд, это чудо не могло бы случиться.

26 января 1937 г.

Литература с кокаином

(М. Агеев, Роман с кокаином. Парижская издательская коллегия Парижского объединения писателей, б. о. г.; Г. Иванов, Распад атома. Париж, 1938)

Совсем недавно вышла чрезвычайно любопытная книжка В. Вейдле «Умирание искусства». Богатством собранного в ней материала, подчиненного определенной руководящей мысли, наконец, внутренней своей убежденностью книжка эта вызовет в каждом, кто задумывается над вопросами о судьбе современной культуры, живой интерес и чисто интеллектуальное наслаждение. Она привлекает, главным образом, данные, почерпнутые из иностранной литературы, только временами обращаясь к примерам из литературы русской, советской и эмигрантской. При этом литература русская не выпадает из схемы автора, вполне подтверждая его тезис о глубоком кризисе европейского искусства. Причину этого кризиса В. Вейдле объясняет тем, что самые истоки искусства, в основе своей религиозные, иссякли, что исчезло осмысливающее начало творчества, вытекающее из чувства «всеединства». «Искусство и культуру,— говорит В. Вейдле,— может сейчас спасти лишь сила, способная служебное и массовое одухотворить, а разобщенным личностям дать новое, вмещающее их в себе, осмысляющее их творческие усилия, единство. Такая сила, в каком бы облике она ни проявлялась, звалась до сих пор религией».

В связи с этим исканием осмысливающего и одухотворяющего начала искусства находится и то, что в большинстве случаев современное художественное произведение,

будь оно само по себе даже и очень талантливым, не дает того «катарсиса», который всегда считался одним из признаков подлинной художественности. Даже наоборот: с чувством какого-то внутреннего раздражения, временами с ощущением поднявшейся со дна души мути оставляешь часто современную книгу.

Именно такое впечатление остается от чтения книги М. Агеева «Роман с кокаином», чрезвычайно типичной для нашего времени. М. Агеев находится под большим влиянием Достоевского. Это влияние, правда, чисто внешнее, без проникновения в самую суть его творчества. Он, например, совершенно явно заимствует из романа «Подросток» памятный эпизод «отречения от матери», бедности и убогости которой герой устыдился перед своими сотоварищами по пансиону. Но как по-разному воспринимается этот эпизод у Достоевского и у Агеева! Это отречение в романе Достоевского действительно только эпизод, воспринимаемый как «падение», как временное отклонение от нормы. У Агеева эпизод становится сюжетным узлом, который вплетен в самую развязку произведения: мать в итоге «хамского», в первоначальном смысле этого слова, отношения сына вешается. Кстати, сцена, в которой сын находит повесившуюся мать, написана также под большим влиянием Достоевского. И несмотря на то, что Агеев чаще, чем Достоевский, говорит об осознании героем омерзительности своего поведения, читатель ему ничего не прощает, как не прощает и самому автору, которого невольно отождествляет с героем, так как в романе отсутствует необходимая художественная «дистанция» между автором и героем.

Роман М. Агеева, несмотря на несомненную талантливость автора, с трудом дочитывается до конца, так как уже с первых страниц знаешь, что перед тобой клинический случай, который в итоге может привести лишь к постановке диагноза болезни, но не в состоянии дать никакого художественного разрешения. Поэтому роман по существу

своему статичен, хотя и укладывается в известную сюжетную схему. Это и привело к тому, что все развитие романа кажется искусственно связанным с главой «Кокаин», в которой дается в художественной форме клиническое описание действия кокаина на организм больного. Неорганичность романа сказывается и в соединении двух взаимно исключающих манер письма — одного, идущего от Достоевского, с его мельчайшим душевным анализом, другого, отзывающегося Толстым,— с вклинивающимися в ход событий «мыслями» и «обобщениями». Надо только оговорить, что и то и другое происходит на иной глубине.

Раз я уже говорю о романе М. Агеева, отмечу кстати, что и со стороны языка в нем не все благополучно. «*Передо мной села мать, разливая суп...*», «*я почувствовал себя облегченным...*», «*я произнес с отвращающей гримасой*» — все это примеры языковой неряшливости, встречающиеся на одной только странице.

Достоевский, а именно его «Записки из подполья», невольно вспоминаются, когда читаешь «Распад атома» Георгия Иванова. Я не совсем понимаю, почему эта книга произвела в Париже впечатление скандала, почему о ней молчали в печати, а если и писали, то иносказательно, не называя ни имени автора, ни названия самой книги, почему ей, несмотря на это, были посвящены специальные собрания с докладами и прениями, по существу которых мы тоже ничего из печати не узнали. В. Ходасевич был вполне прав, когда нарушил в «Возрождении» это молчание и поставил вопрос о книге Г. Иванова в чисто литературную плоскость. Неожиданная стыдливость и брезгливость к излишним откровенностям, проявленная частью русской парижской печати, представляется нам несколько подозрительной. За последние годы мы привыкли ко всяким откровенностям в литературе, и этим нас удивить трудно. Правда, Георгий Иванов зашел в своей книге в этом направлении очень далеко. Но это уж черта чисто русская: непременно

переплевать европейца, во всем дойти до крайности. Но не в этом, в конце концов, дело. Книга Г. Иванова — литературный факт, с которым нельзя не считаться, тем более, что он совсем не случаен. Он только ярче выявляет то, что намечено и подготовлено другими и что не только не осуждается, но, наоборот, всячески поощряется на страницах той печати, которая теперь брезгливо отворачивается от книги Г. Иванова.

Я говорил, что книга Г. Иванова невольно напрашивается на сопоставление с «Записками из подполья» Достоевского. Здесь тоже попытка сказать последнее, договорить до конца то, что таится в самой глубине подсознания. Но почему же «Записки из подполья», в которых вскрыты с исключительной беспощадностью гнойники человеческой души, не оставляют после себя чувства безысходности и омерзения? Я думаю, потому, что за героем «Записок» все время чувствуется еще и автор, для которого «распад» личности его героя не материал для эстетизирующего наблюдения, а подлинная трагедия. Даже в этом произведении, где Достоевский подошел как бы к грани того, что допустимо в искусстве, он сохраняет расстояние между собою и своим героем, заражая читателя тоской по утраченному единству личности.

Отсюда сразу же бросающаяся в глаза разница между «Записками из подполья» и «Распадом атома». Волнуясь и спеша выворачивает подпольный человек свое нутро, его мысль путается где-то в закоулках сознания, не находя слов для передачи своих мыслей и переживаний. Не то у Г. Иванова. Необычайно гладко и изысканно-литературно повествует его герой о предельных падениях человеческой души, об извращениях, вызывающих при одном чтении чувство тошноты. И вот это сочетание литературной приглаженности с «подпольщиной» оставляет от книги Георгия Иванова самое тягостное впечатление. Он настолько опытен, что не совершает ошибки М. Агеева. Дистанция

между его героем и им как писателем соблюдена. Он пишет со стороны; его герой живет самостоятельной жизнью, и его с автором не спутаешь. Но дистанция между героем и автором все же подозрительного характера. Мне вспоминается рассказ Петра Балакшина «Весна над Фильмором», помещенный в, увы, уже покойном американском журнале «Земля Колумба» (кн. I). Там говорится, между прочим, об одном старике, который упорно следовал за блуждающими в парке парочками до тех пор, пока ему не удавалось дождаться обычного итога такого рода блужданий. Только очутившись в роли наблюдателя завершительной сцены городской кратковременной любви, он чувствовал себя счастливым. Между ним и героями наблюдаемого им романа тоже была известная дистанция, но вряд ли это дистанция художественного порядка.

«Роман с кокаином» М. Агеева и «Распад атома» Г. Иванова могли бы послужить В. Вейдле дополнительным материалом для подкрепления тезиса о кризисе современной европейской литературы. Но одно это обстоятельство еще ничего не говорит в пользу их художественной ценности.

24 июля 1938 г.

Примечания

Избранные филологические работы А. Л. Бема собраны в первой части настоящей книги — «Исследования», избранные также статьи из его текущей критики — в разделе «Письма о литературе». В этом втором разделе статьи расположены хронологически, в части первой этот принцип соблюдается не вполне; ее составляют три группы исследований: четыре статьи о Достоевском, расположенные в согласии с эволюцией творчества Достоевского, три статьи на фаустовскую тему и, наконец, три статьи из последнего персонального сборника автора — «Достоевский. Психоаналитические этюды». 1938. Изобильные библиографические ссылки в работах автора воспроизводятся в точности в его редакции без проверки и коррекции (лишь с исправлениями очевидных ошибок и опечаток), потребовавших бы огромного специального труда и места. В большинстве случаев не исправляются также многочисленные неточности в цитировании А. Бемом текстов Достоевского и других авторов — вольное цитирование составляет черту манеры этого исследователя; лишь в отдельных случаях исправлялись смысловые ошибки.

Составитель и комментаторы благодарят за разнообразную помощь коллег из Праги — Любовь Белошевскую, Милушу Бубеникову, Милуше Задражилову, Владимира Сватонь.

Исследования

Достоевский — гениальный читатель. Юбилейная речь, произнесенная 7 февраля 1931 г. (сведения о ней, не вполне точные, и о первой ее публикации по-немецки даны самим автором в его подстрочном примечании к тексту статьи). Этой статьей А. Л. Бем открыл второй сборник «О Достоевском». Прага, 1933, с. 7—24. Первая отечественная републикация: «Вопросы литературы», 1991, № 6, с. 76—93.

Первые шаги Достоевского (Генезис романа «Бедные люди»). В первоначальной редакции: Slavia. Roč. 12. 1933/1934. S. 1/2; 134—

161. Печатается в расширенной авторской редакции по изд.: O Dostojevském: Sbornik stati a materiálu. Praha, 1972. S. 46—83. (Edice Slovanske knihovny).

Эволюция образа Ставрогина (К спору об «Исповеди Ставрогина»). В первоначальной редакции: «Труды 5 Съезда Русских академических организаций за границей» в Софии 14—21 сентября 1930 г. Ч. 1. София: Русские академические организации, 1932. С. 177—213; см. также сведения о публикациях в авторском примечании к тексту статьи. Печатается по изд.: O Dostojevském. S. 84—130.

Сумерки героя (Этюд к работе: «Отражения „Пиковой дамы" в творчестве Достоевского»). Научные труды Русского народного университета в Праге. Т. 4. Прага, 1931. S. 158—172. Отечественная републикация С. В. Белова: Русская литература XIX в.: Вопросы сюжета и композиции: Ученые записки Горьковского гос. университета им. Н. И. Лобачевского. Вып. 132. Горький, 1972. С. 108—119.

Осуждение Фауста: (Этюд к теме «Масарик и русская литература» с приложением перевода статьи Т. Г. Масарика «Мое отношение к Гёте» — перевод с чешского А. Л. Бема). Научные труды Русского народного университета в Праге. Т. 5, Прага: Русский народный университет, 1933. S. 110—127. Томаш Г. Масарик (1850—1937) — первый президент Чехословацкой республики в 1918—1935, чешский философ. Был покровителем работы над Достоевским, осуществлявшейся в Праге А. Л. Бемом (см. вступительную статью). Фрагменты из 3-го тома его книги «Россия и Европа» о Достоевском и Гончарове в русском переводе Э. Олоновой и М. Луптаковой опубликованы: Rossica. Praha, 1996. № 1 и 2. Статья пересекается с циклом других работ Бема, печатаемых в настоящем издании: «Сумерки героя», «Эволюция Ставрогина», «„Фауст" в творчестве Пушкина», «„Фауст" в творчестве Достоевского».

«Фауст» в творчестве Пушкина. Slavia. Roč. 13. 1934/1935. S. 2/3; 378—399. Републикация 1-й главки работы («Сцена из Фауста»): Вопросы литературы. 1991. № 6. С. 93—103. ... *qu'en définitive*... — что в конце концов это возвышенное созерцание завершится без всякого ущерба для плотских наслаждений... (*франц.*). *Le texte porte littéralement*... — В тексте оригинала буквально: «Это высокое созерцание закончится (делает жест) я даже не смею сказать чем. — Молчи, презренный» (*франц.*). *Mefist.*: ..., *et conclure* ... — Мефистофель: ... и заключить наконец все это прекрасное созерцание... (делает жест)... я не смею сказать как. *Фауст*: — Тьфу на тебя (*франц.*).

«Фауст» в творчестве Достоевского. Записки научно-исследовательского объединения. Т. 5. Прага: Русский свободный университет, 1937. S. 1—33. Печатается по: O Dostojevském. S. 183—220.

Достоевский. Психоаналитические этюды. Берлин: Петрополис, 1938. 192 с. Три текста из этой книги:

Психоанализ в литературе (Вместо предисловия). С. 7—26.

Драматизация бреда («Хозяйка» Достоевского). С. 77—141. Окончательная редакция статьи, напечатанной первоначально по-чешски в 1928 и по-русски в 1929 г. (см. примечания автора под текстом статьи).

Послесловие. С. 187—190.

Письма о литературе

Печатаются по изданию: Альфред Людвигович Бем. Письма о литературе. Praha: Slovansky ustav Euroslavica, 1996. В примечаниях указывается адрес первой газетной публикации. Используется материал примечаний Любови Белошевской и Милуши Бубениковой в пражском издании 1996 г.

Культ Пушкина и колеблющие треножник. Руль (Берлин). 18 июня 1931. № 3208. *...книга проф. Вацлава Ледницкого...* — Lednicki W. Aleksander Puszkin: Studia. Kraków, 1926. *Уже В. Ходасевич в своем недавнем фельетоне...* — Возрождение (Париж). 28 мая 1931. № 2186. *«...кажется, мир сложнее и богаче...»* — Звено. 3 апреля 1927. № 218. *...по реплике В. Ходасевича...* — Возрождение. 11 апреля 1927. № 673. *«...нет уже внутренней уверенности»*. — Числа. Кн. 1. 1930. С. 138, 142. *«...все само себе отвечает...»* — Числа. Кн. 2—3. 1930. С. 167. *«...бездны довольно скромные»* — Там же. С. 168. *«...от себя и других скрыть...»*, *«... (в противоположность Лермонтову)»* — Числа. Кн. 1. С. 142—143. *«...жуликоваты, даже Пушкин»*. — Числа. Кн. 2—3. С. 309. *«...единственной, важнейшей вершиной»*. — Там же. С. 169. *«Пушкин наше все»* — сказано не Достоевским, а Аполлоном Григорьевым.

Спор о Маяковском. Руль. 2 июля 1931. № 3220. *«Смерть Владимира Маяковского»* — Смерть Маяковского. Берлин, 1931. Статья Р. О. Якобсона перепечатана: Вопросы литературы. 1990. № 11—12. *Статья В. Ходасевича «О Маяковском...»* — Возрождение. 24 апреля 1930. № 1787. См.: Владислав Ходасевич. Избранная проза. N. Y., 1982. С. 181—191. *«...томление в тесноте положенного предела...»* — см.:

Вопросы литературы. 1990. № 11—12. С. 76. *«...кровь от крови русских литературных традиций...»* — Там же. С. 84. *«Его поэтика — более чем умеренная...»* — Владислав Ходасевич. Избранная проза. С. 184. То же — в более ранней статье Ходасевича «Декольтированная лошадь», напечатанной еще при жизни Маяковского (1927), которую Ходасевич переработал в статью посмертную 1930 г.; см.: Владислав Ходасевич. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 2. М.: Согласие, 1996. С. 162. *«Новейшая русская поэзия»*. Прага, 1921.

«Индустриальная подкова» Алекс. Ремизова. Руль. 13 августа 1931. *...в 5-й книжке «Чисел»* — 1931. *...проблема вины...* — ср. ст. А. Л. Бема «Проблема вины» в сб.: Жизнь и Смерть. Кн. II. Прага, 1936, и отдельный оттиск в том же году. Вошла в кн. Бема «Достоевский. Психоаналитические этюды», 1938. *...в наше бестрадиционное время...* — один из главных мотивов литературной публицистики А. Л. Бема 30-х гг.

Еще о Гумилеве. Руль. 24 сентября 1931. № 3292. Статья написана в продолжение статьи Бема «Памяти Н. С. Гумилева» (Руль. 27 августа 1931; Письма о литературе. С. 83—89). *Петербургская злая ночь...* — Из цикла «Сентиментальное путешествие», III, февраль 1920; см.: Н. Гумилев. Стихи. Письма о русской поэзии. М.: Худож. лит., 1989. С. 317. *«Поэзия и религия — две стороны...»* — из ст. Гумилева «Читатель» в составе «Писем о русской поэзии» — Там же. С. 420.

«Охранная грамота» Бориса Пастернака. Руль. 8 октября 1931. № 3304. *В своей работе о Гоголе и Достоевском...* — А. Бем. К вопросу о влиянии Гоголя на Достоевского. Прага, 1928. *...с весьма ценной книжечкой Ю. Тынянова...* — Юрий Тынянов. Достоевский и Гоголь: (К теории пародии). Пг.: Опояз, 1921.

Мысли о Тургеневе. Молва. 3 сентября 1933. № 201. *Бальмонт очень кстати недавно напомнил нам...* — К. Бальмонт. Тургенев как поэт: (К 50-летию кончины) // Последние новости (Париж). 15 и 22 июня 1933. № 4467 и 4474. *Покойный Гершензон в своей книге о Тургеневе...* — М. Гершензон. Мечта и мысль И. С. Тургенева. М., 1919. *...равно как и Истомин...* — К. Истомин. Роман «Рудин»: Из истории тургеневского стиля // Творческий путь Тургенева. Пг., 1923.

О советской литературе. Три письма под этим названием напечатаны в «Молве», 22 октября, 12 и 26 ноября 1933. № 243, 260 и 272. *...писал недавно В. Ходасевич...* — Возрождение. 25 мая 1933. № 2914 — по поводу книги М. Слонима «Портреты советских писателей» (Париж, 1933). *«Литературное содружество»* в Варшаве (1929—

1935) — литературная секция Союза русских писателей и журналистов в Польше. *«Вядомости литерацке»* — Wiadomosci literackie. Numer poświeczony kulturze Rosji sowieckiej. 29 października 1933. № 47.

Соблазн простоты. Меч. 22 июля 1934. № 11—12. Републикация с примечаниями И. З. Сурат: Вопросы литературы. 1991. № 6. С. 103—108. Этой статьей А. Бем включился в дискуссию о путях развития современной поэзии в эмигрантской прессе. См.: В. Вейдле. Чистая поэзия // Современные записки. Т. 53. 1933. С. 310—323; Он же. Сумерки стиха // Встречи (Париж). 1934. Март. С. 105—107; Г. Адамович. Стихи // Последние новости. 1934. 8 февраля. № 4705; В. Ходасевич. Кризис поэзии // Возрождение. 1934. 12 апреля. № 3235; В. Смоленский. О кризисе в поэзии // Меч. 1934. 20 мая; Ю. Терапиано. Рыцарь бедный: (Еще о кризисе в поэзии) // Меч. 1934. 24 июня. *К. Гершельман* (Карл Карлович, 1899—1951) — автор статьи «О современной поэзии» (Новь. Шестой сборник ко «Дню русской культуры». Таллин, 1934. С. 50—56), поэт, прозаик, критик, график, жил в Эстонии. *...поэзию участников «Чисел».* Направление этого литературно-философского сборника, выходившего в Париже в 1930—1934 гг. под редакцией И. В. де Манциарли и Н. А. Оцупа, Бем оценивал резко критически — как «декаданс» в его подлинном значении «упадочничества», явления литературного разложения — в ст. «Числа» (1931; см.: Письма о литературе. С. 69—74); *... в последней книжке «Современных записок»* — в кн. 55, 1934, со стихами Г. Иванова, А. Ладинского, Г. Мейера, Т. Ратгауз, Ю. Терапиано, Л. Червинской, А. Штейгера. *Так и надо. Голову на грудь...* — из стихотворения «Глядя на огонь или дремля...» в сборнике Г. Иванова «Розы» (1931). *Как бедный шут о злом своем уродстве...* — из стихотворения «Роландов рог» (1921). У Цветаевой: «Как нежный шут ...» Анатолий Сергеевич *Штейгер* (1907—1944) — брат одной из самых талантливых участниц бемовского «Скита поэтов» Аллы Головиной; бывая в Праге, посещал его собрания, но по творческому направлению принадлежал к тому крылу «парижской» поэзии, с которым полемизировал А. Л. Бем; большинство критиков в эмиграции не разделяло бемовской резкой оценки поэзии Штейгера; так, Ю. Иваск считал, что «Штейгер — лучший поэт того эмигрантского поколения, для которого Россия — это только детство и отрочество» (Новый журнал (Нью-Йорк). Т. 25. 1951. С. 299). Поэзии Лидии Давыдовны *Червинской* (1907—1990) Бем посвятил статью в «Мече» за 1938 г., где признал ее «наиболее талантливым представителем „парижского на-

правления“ в его молодой части» (Письма о литературе. С. 317). Юрий Павлович *Иваск* (1907—1986) — поэт, критик, литературовед.

О Съезде советских писателей. Меч. 2, 9 и 16 декабря 1934; 24 марта 1935. ... *Прошло уже немало дней...* — Первый Всесоюзный съезд советских писателей проходил с 17 августа по 1 сентября 1934. *По Москве число коммунистов и кандидатов...* — см.: Москва выбирает делегатов. На общемосковском собрании писателей // Литературная газета. 1934. № 99. ... *в «Литературной газете» (№ 102)...* — 12 августа 1934; ст. Ф. Гладкова «О самокритике, групповщине и прочем». ... *лишь голые цифры...* — Итоговые официальные цифры списка делегатов: 277 с решающим голосом и 220 с совещательным // Первый Всесоюзный съезд советских писателей 1934. Стенографичекий отчет. М., 1934. С. 690—698. ... *статья М. Горького по поводу «Брусков» Панферова.* — По поводу одной дискуссии // ЛГ. 28 января 1934. № 9. ...*была поддержана М. Шагинян...* — Дискуссия о языке // ЛГ. 18 апреля 1934. № 48. *В статье «О литературных забавах...»* — опубликована 14 июня 1934 одновременно в «Правде», «Известиях», «Литературной газете» и «Литературном Ленинграде». ... (*см. «Дневник», с. 240*) — Бем цитирует «Дневник» А. С. Суворина по изд.: М.; Пг., 1923; в новом издании по текстологической расшифровке Н. А. Роскиной две из цитированных фраз прочитаны решительно противоположно по смыслу: «Он нормальный человек. Не правда, что он пьянствует» (Дневник Алексея Сергеевича Суворина. М., 1999. С. 387). *«Социалистический реализм — это основной метод советской литературы...»* — М. Розенталь. Об основных источниках социалистического реализма // ЛГ. 17 августа 1934. № 104. ... *на ленинградском съезде писателей...* — на конференции ленинградских писателей 8—15 августа 1934. *«Критиковать наше строительство не с советских позиций...»* — А. Косарев. О молодом писателе в советской литературе // ЛГ. 10 августа 1934. № 102. *В статье об А. Фадееве...* — Д. Мирский. Замысел и выполнение // ЛГ. 24 июня 1934. № 80. *Тот же Косарев* — в уже цитированной статье. *Выстрел Николаева...* — Убийство С. М. Кирова 1 декабря 1934. ...*пухлого печатного отчета...* — Первый Всесоюзный съезд советских писателей 1934. Стенографический отчет. М., 1934. ... *говорит, например, Б. Лавренев...* — Стенографический отчет. С. 432. ... *выступил экспансивный В. Шкловский...* — Там же. С. 155. ... *в заявлении Ю. Олеши...* — Там же. С. 235.

«Господин из Сан-Франциско». Меч. 26 мая 1935. № 21.

После Толстого (Из моих воспоминаний). Меч. 30 ноября и 8 декабря 1935. №№ 47, 48. ... *на Съезде писателей 1908 г.*—доклад В. Я. Богучарского «Литературный дом-музей имени Л. Н. Толстого в Петербурге» на Первом всероссийском съезде печати 22—23 июня 1908 // Минувшие годы. 1908. № 7. С. 303—312. *«Толстой. Памятники творчества и жизни»*—Сб. 1—4 / Ред. А. Л. Бем и В. И. Срезневский. Пг., 1917—1923.

Чудо Пушкина. Меч. 14 февраля 1937. № 6. *«Россия по своему положению...»*—Пушкин. «История поэзии» С. П. Шевырева // Пушкин. Полное собрание сочинений (Большое академическое). Т. 12. 1949. С. 65. *«Литература кое-какая у нас есть...»*—из письма Пушкина А. А. Бестужеву от конца мая—начала июня 1825 // Там же. Т. 13. С. 178. *В статье о сочинениях Катенина...*—Там же. Т. 11. С. 220. Цитируется с мелкими неточностями. *«Гений Байрона бледнел...»*—из письма П. А. Вяземскому 24—25 июня 1824 // Там же. Т. 13. С. 99. *«Первый гений там...»*—из письма Вяземскому 25 мая 1825 // Там же. Т. 13. С. 184. *«Английская словесность...»*—из письма Н. И. Гнедичу 27 июня 1822 // Там же. С. 40. *Вяземскому в августе 1823 г. ...*—в письме 19 августа 1823 // Там же. С. 66.

Литература с кокаином. Меч. 7 августа 1938. № 31. *«Умирание искусства»*—В. Вейдле. Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. Париж, 1937. Современное российское издание: СПб., 1996. Цитируемые Бемом слова—на с. 101 парижского и на с. 121 российского издания. *«Роман с кокаином»* под именем М. Агеева вышел в Париже отдельным изданием в 1936 г.; до этого первая часть его под названием «Повесть с кокаином (по запискам больного)» появилась в № 10 «Чисел» (1934). Настоящее имя автора присланной в Париж из Константинополя рукописи не было никому известно в 30-е годы и было раскрыто только в начале 90-х гг. (М. Л. Леви). Роман имел успех у большинства корифеев литературного Парижа, за исключением более сдержанно и критически отнесшегося к нему Ходасевича (Возрождение. 9 января 1937); еще более критическая оценка А. Бема была диссонансом на фоне преобладавшей заинтересованности романом литературной эмиграции. *В. Ходасевич был вполне прав...*—в статье о «Распаде атома» Г. Иванова в «Возрождении», 28 января 1938, № 4146.

Научное издание

Альфред Людвигович Бем

ИССЛЕДОВАНИЯ
ПИСЬМА О ЛИТЕРАТУРЕ

Издатель А. Кошелев

Художественное оформление обложки
Наталии Прокуратовой и Сергея Жигалкина

Корректор М. Н. Григорян
Оригинал-макет подготовлен А. С. Касьяном

Подписано в печать 30.05.2001. Формат 60×90 $^{1}/_{16}$.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная.
Усл. печ. л. 28. Заказ № 2612.

Издательство «Языки славянской культуры».
129345, Москва, Оборонная, 6–105; № 02745 от 04.10.2000.
Тел.: 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).
E-mail: mik@sch-Lrc.msk.ru Каталог в ИНТЕРНЕТ
http://www.lrc-mik.narod.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов в ГУИПП «Курск»
305007, г. Курск, ул. Энгельса, 109.

*



Альфред Людвигович Бем (1886—1945?) — замечательнейший филолог русского зарубежья, работавший в Праге. Настоящий сборник исследований А. Л. Бема о русской и европейской литературах (о Достоевском прежде всего), а также критических статей, регулярно публиковавшихся им в эмигрантской прессе 1930-х годов, — первое книжное издание его работ, выходящее в его отечестве. Рисованный портрет филолога выполнен молодым пражским поэтом, А. Фотинским, и впервые опубликован в журнале «Новое литературное обозрение», № 37 (1999).